Paul Georgescu

# POLIVALENȚA NECESARĂ

Scanned with OKEN Scanner

*Paul Georgescu*

# POLIVALENȚA NECESARĂ

*Asociații și disociații*

1967

EDITURA PENTRU LITERATURĂ

Scanned with OKEN Scanner

# DESTINUL INTERIOR

Ideea de simplitate clasică, asociată pe drept operei sadoveniene, nu anulează, cred, nici profunzimea, nici bogăția semnificațiilor, cum confuzia exterioară nu manifestă, neapărat, adîncime. Pe de altă parte, cînd un strat de semnificații a fost explorat și exploatat, nimeni nu-l împiedică pe glosator să înainteze într-altul. Găsirea unor atribute noi nu cere neapărat anularea polemică a celor știute, fiindcă înțelegerea dialectică a unei opere presupune descoperirea unor contradicții (nu mă refer aici la „limitele" scriitorului în perceperea ideologică a realului) inerente existenței : un marxist nu poate gîndi unilinear iar opera de artă nu e numai suprafață, nici dat imuabil. Depărtarea în timp sau în spațiu de un dat (istoric, social, artistic) ne relevă noi perspective, nu mai puțin reale, dar altele; critica e un proces de cunoaștere continuu. Ambiguitatea operei de artă constă în următoarea contradicție : polimorfia structurală și unicitatea cristalizată. Orice operă e polimorfă, adică însumează „aspecte", de fapt structuri deosebite; de aici decurge polivalența interpretativă, posibilitatea practic infinită a glosării, pe care unii au pus-o în seama receptării diferite; *id est* impresionismul; dar fără a intra într-o sferă străină demonstrației mele — psihologia receptării —, vreau să spun că vibrația specială, declanșată într-o receptivitate sau alta, nu e numai rezultatul subiectivismului frenetic — cîte personalități, sau persoane, atîtea interpretări —, ci și, tocmai, al posibilităților reale incluse în operă. Fiindcă dacă anume cărți își epuizează valențele interpretative de la primul contact obligat cu critica, rămînînd după primele cronici stoarse de substanță, altele știu, dimpotrivă, să propună glosatorilor mereu sensuri ascunse; firește,

Scanned with OKEN Scanner

și nu numai criticului, ci și generațiilor succesive de cititori, ale căror sensibilități și problematici mutîndu-se mereu, găsesc în cărțile vechi, totuși, ecou. De asemenea categorie de opere discut aici.

Esteticile au pus în lumină unicitatea operei de artă cît și caracterul ei unitar; și fie că folosim termenul în sensul organicist, fie gestaltist, fie că spunem cristalizare — toate, moduri metaforice, deci incomplete, de a sugera că opera e unitară cu ea însăși —, înțelegem opera ca un tot organizat pe legi proprii, structurat de un ritm unic. Dar monostructura, pe lîngă faptul că rămîne mai mult un deziderat decît o realizare, expresie a dorințelor noastre euclidiene și a temeinicei aspirații de a regăsi universalul în particular, nu trebuie să ne ascundă polivalența operei de artă. Concepția monostructurală a operei, ca omogenitate coloidală, impune monointerpretarea, adică, practic, desființarea criticii, or, în fapt lucrurile stau invers: opera ce nu mai poate suscita interpretări este (devine) moartă, oricît de înalt ar fi gradul de ierarhie valorică pe care urcase; ea poate păstra doar o funcție istorică, nu una de valoare. Pentru a trece însă mai departe, voi da o soluție provizorie antinomiei semnalate: opera este o suprastructură subsumînd o polimorfie. În practică, depășirea e grea, dar tocmai de aceea există puține capodopere.

Cine se apropie de operă ia contact cu o suprafață. Procesul de cristalizare artistică oferă spectatorului o suprafață lucie și opacă a unui volum simetric și egal omogen; structurile minerale sînt ca acele ființe a căror viață interioară se citește pe față; în asemenea caz, criticul nu are decît să măsoare suprafețe. Or, ceea ce aș vrea să-i reproșez criticului impresionist nu e atît subiectivismul lui, cît faptul de a rămîne necesar la suprafață; răul nu e atît că ne comunică o vibrație proprie, ci — mă refer în continuare la opere de merit artistic —

Scanned with OKEN Scanner

că vibrația lui e necesar superficială și oarecum falsă. Mă explic: opera e nu numai polistructurală, ceea ce implică varietatea de explicații în cadrul aceluiași sistem ideologic, dar și un sistem complex de aparențe și esențe. Romancierul ne povestește o întîmplare, reface o întreagă societate, descrie obiecte, culori, sentimente, sunete etc. Toate acestea sînt reale și pot fi discutate prin raportare la model; se poate constitui o sociologie a operei, o tipologie socială, un bazar de obiecte etc. Tema, acțiunea, cadrul, sînt revelatorii succesiv. Înțeleg prin revelatorii succesiv faptul că ele mărturisesc dar și ascund substanța operei; cînd un plan al realității operei este epuizat, un altul se revelă, succesiv, spre substanța operei. Așadar, înțeleg opera ca un sistem complex de mărturisiri și taine, la care se ajunge nu dintr-o dată. Conștient sau nu, scriitorul — și artistul în genere — atrage atenția cititorului în altă direcție decît cea reală, așa cum un general declanșează bombardamentul de artilerie într-alt sector decît în cel în care va porni ofensiva. Celelalte cărți își epuizează repede sensurile, puține.

Înseamnă că arta mare nu e comunicabilă? Firește, este. Obscuritatea superficială, fie voită de scriitor spre a-i sugera dimensiuni abisale, inexistente, fie consecință a confuziei cerebrale și senzitive, e o malformație congenitală. În arta mare, contactul prim nu întîmpină dificultăți, numai că sensurile nu se relevă, toate, de la început. De altfel, există cărți pe care le recitim, pe unele de mai multe ori, și altele ce nu ne mai solicită să le deschidem. Cine spune, la o a doua lectură, despre o carte că l-a dezamăgit, semnifică faptul că, pe planul cunoașterii, ea și-a epuizat semnificațiile; în timp ce o carte realmente profundă ne revelă mereu sensuri noi. De altfel, ar fi multe de spus despre sistemul mărturisire-ascundere, dar discuția ne-ar depărta de subiect.

Scanned with OKEN Scanner

Îmi îngădui o paranteză, totuși, privitoare la critica literară. Critica totală sau exhaustivă constituie o năzuință eroică și secretă a fiecărui exeget, realizabilă, poate, în cadrul unor vaste monografii; mai utilă, însă, ar fi diversificarea specializată a criticii, în cadrul ideologiei noastre comune. Adevărul nu se obține prin revelație, ci prin cercetări complementare, prin care opera e abordată și investigată; de pe orice punct al suprafeței sferei ai porni, înaintînd mult, ajungi în centrul ei.

*Baltagul* prezintă toate semnalmentele realismului critic, rămînînd o monografie social tipologică. Descrierea comunității arhaice de tip pastoral ritmată de legi astronomice e completă, de la îmbrăcăminte și alimentație, la credințe și relații ceremonioase sociale; nimic esențial nu e uitat, de la tainul anual al argatului, la bacșișul datorat autorităților mundane și celor spirituale, de la endogamie la sărbătorile de preste an. Sociologul poate găsi nu numai cuprinderea pastorală în sine, ci și fenomene de contact cu „lumea nouă", adică de modificare în structura arhaică pastorală. După ce duce la iernat oile, la gurile Jijiei, Gheorghiță se-ntoarce, o parte a drumului, cu trenul. În comerțul cu, ar zice părintele Daniil Milieș, „producte" (oi, caș, lînă, brînză), banii se folosesc curent. Dacă Vitoria are spaimă de ființa auzită doar, numită tren, are în schimb știința exactă a valorii banului, ca și a raportului marfă-bani. Doar făptura naivă a vrăjitoarei, ce-l ține în puterea ei pe cel al cărui nume nu e bine să-l pronunți, închis într-o cățeluşă schelălăitoare, și e în stare să trimită pasărea care strigă noaptea și are ochi de om, ca „să moară dușmanca", are o reprezentare „mitică" a banilor: „Ia galbănu-n gură și-l stupește tocma între lăutari".

Structurile conviețuiesc; demonii unei religii arhaice se acomodează cu religia monoteistă, sfînta Venus cu Maica Precista, baba Maranda, a cărei poziție față de polii pozitiv și negativ ai eticii este ambiguă, cu părintele Daniil, cum sfînta Ana și sfîntul Sisoie („care are stăpînire asupra unora dintre demonii mărunți") își iau atributele magice ale urmașilor lui Deceneu. De-i mai adăugăm pe crîșmari (Macovei, Vasiliu, Toma) și pe domnul prefect cu jandarmii lui, ordinea din cer și de pe pămînt este completă. Altfel spus, în *Baltagul* nu e descrisă numai o structură socială închisă, ci două lumi în contact, în conviețuire și antagonism. Tot acest fond de descriere socială este necesar confruntării etice. Sadoveanu, ca în atîtea scrieri, anterioare și posterioare ale sale, confruntă societatea bazată pe bani, pe acumulare și posesiune, cu societatea pastorală, producătoare de bunuri, sobră prin natura lucrurilor. Asasinarea lui Nechifor Lipan nu e un accident, un caz, ci expresia violentă, ultimă, a legii capitalismului, în care averea este valoarea supremă. Evident, pasiunea achizitivă nu duce totdeauna la crimă, dar crima e ultima ei consecință.

Alegerea victimei conține, de asemeni, un înalt grad de necesitate. Dar Nechifor și Vitoria sînt exponenții celor două lumi — și fiindcă el face comerț, și fiindcă circulă dintr-o lume în alta; or, tocmai ambiguitatea îl face vulnerabil. Prin natura lucrurilor, vor avea să-l răzbune femeia și fiul lui. Evident, cum am mai spus, crima a tulburat ordinea lumii; Vitoria are un mandat etic și descoperindu-l pe vinovat, salvează valorile; dar, rămînînd în planul necesității, o întrebare se ivește: în definitiv, răzbunarea crimei ar fi fost munca unui bărbat; e drept, Gheorghiță e încă adolescent și Vitoria simte îndată că băiatul nu e pregătit pentru o lucrare ce reclamă nu numai curaj, ci și stăpînire de sine, discernămînt

și abilitate; nu e mai puțin adevărat că o sarcină tot atît de grea (mai dureroasă încă!) a revenit lui Oreste sau lui Hamlet, ambii adolescenți; altfel spus, trecerea Vitoriei pe primul plan era necesară, determinată, sau reprezintă un capriciu al scriitorului?

Răspunsul ne e dat de compararea finalului celor trei ipostaze: dacă Oreste și Hamlet se prăbușesc după ce-și realizează misiunea, Gheorghiță iese din aventura lugubră întărit (de altfel, și Oreste fusese condus și înflăcărat de o femeie, tînăra lui soră, Electra). Într-o împrejurare oarecum asemănătoare, o altă adolescentă, Antigona, e ucisă. Deosebirea dintre *Baltagul* și celelalte tragedii amintite constă în aceea că în acestea din urmă legea se manifestă cu o duritate sălbatică, dreptatea trebuie să se facă chiar de ar pieri lumea; în orice caz, justițiarul e și el anulat, dreptatea lui implică o crimă dublă: uciderea, ca atare, chiar dacă a unui vinovat, justiția împotriva propriului sînge (Oreste își ucide mama, Hamlet pe fratele tatălui, iar în lanțul de morți se implică și mama); în *Baltagul*, printr-un subterfugiu alegoric, vărsarea de sînge e ocolită: asasinul va fi „sugușat" de cîine, nu omorît cu baltagul; pedepsirea criminalului nu duce la anularea fiului, ci, dimpotrivă, constituie un exercițiu inițiatic de virilitate, un examen de maturitate. S-ar putea spune că actul de justiție și-a pierdut sălbatica imanență; în *Baltagul* el are o duritate umană, nu transcendentală (poate și fiindcă asasinatul nu e în circuitul familial). Tocmai de aceea justiția era necesar să fie reprezentată de Vitoria și nu de Gheorghiță, care s-ar fi prăbușit el însuși în această expediție.

Ideea de necesitate e implîntată însă mai profund în operă. Dacă admitem că o crimă cuprinde o proporție oarecare de hazard, necesitatea apare în alt mod, spre a-l contrabalansa. În ajunul expediției justițiare, mama spune fiului vorbe ciu-

Scanned with OKEN Scanner

date, pe care flăcăul nu le poate tălmăci: „— Nu te uita urît, Gheorghiță, că pentru tine de-acum înainte începe a răsări soarele". Într-un fel, deși scriitorul se ocupă îndeajuns de puțin de Gheorghiță, și aproape de loc de Minodora (ei au caracteristicile generale ale vîrstei, reprezintă simbolic flăcăul și fata), tinerii au funcție însemnată, manifestînd ideea de ciclu, acel tragic optimist specific sadovenian. La sfîrșitul cărții Nechifor și Vitoria se trag de pe scenă, tinerii le iau locul și ultimele cuvinte ale autorului li se adresează. Așa se explică și vorbele Vitoriei către flăcău; moartea vîrstnicilor e un proces firesc (chiar dacă aici el a fost grăbit împotriva firii), pentru ca Gheorghiță să devină bărbat matur, cruda necesitate a trebuit să-l înlăture pe tatăl său („Înțelege — îi spune Vitoria băiatului — că jucăriile au stat").

Impresia de monografie exactă și completă — caracteristică de altfel prozei sadoveniene — e puternică de la prima lectură, cititorul are senzația unei epuizări totale a realului: toate amănuntele sînt la locul lor, obiectele au o funcție precisă; de altfel, romanul poartă nu numele unui erou sau al unui sentiment, ci al unui obiect; dar cînd te familiarizezi cu textul, observi că descrierea obiectivă e minimală — Sadoveanu nu a căzut niciodată în păcatul de moarte al realismului critic, care este descriptivismul, prin care lumea obiectală primește o imensă greutate, un fel de funcție autonomă fantomatică —, se reduce la datele esențiale. Desigur, se manifestă aici clasicismul substanțial al lui Sadoveanu (clasicism reîmprospătat prin contactul cu realismul secolului al XIX-lea, îndeosebi Flaubert, Tolstoi, Turgheniev), cu forța lui selectivă și arta simplității, desigur, excepționala sa atenție senzorială; pentru a justifica însă impresia de complet e nevoie să mai reținem ceva: ritmicitatea; vreau să spun că lumea sadoveniană e ordonată și coordonată, totul revine după

lege acum și mereu, un moment se repetă, imemorial, în trecut și viitor, se amplifică temporar în cicluri bine ordonate. E, dacă vreți, o civilizație astrală, în care faptele umane sînt reglate, ca mersul stelelor, al soarelui și lunii. A surprinde un moment e ca și cum s-ar surprinde o infinitate de momente echivalente în timp.

În asemenea lume apare o cometă : asasinarea lui Nechifor Lipan. Romanul nici nu s-ar fi putut constitui altfel, o mică nuvelă ar fi fost de ajuns. Dar *Baltagul* nu urmează legea romanului, adică neprevăzutul epic, ci a tragediei, care începe cu sfîrșitul, luminînd propriul său trecut, astfel încît această carte, despre care s-a spus că e un roman polițist, duce la anularea acțiunii. Fiindcă asasinatul a tulburat echilibrul lumii, ordinea lucrurilor trebuie restabilită; moartea criminalului echivalează pe a victimei, reface simetria, timpul își poate relua cursul. S-ar putea spune că Vitoria Lipan acționează, ceea ce în parte e adevărat, dar numai în parte, fiindcă acțiunea e o tensiune spre viitor, e o precipitare a viitorului, pe cînd Vitoria oprește viitorul, ca și cînd ar opri cu mîna mersul unui pendul, pînă cînd lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului.

Paginile dramatice, adică în care funcționează speranța, sînt puține, la început; apoi, certitudinea morții lui Nechifor oprește curgerea timpului („Timpul stătu"), ca la Kirilov, în momentul supremei bucurii, întîi pentru ea, apoi pentru alții. Gheorghiță e confiscat, Minodora închisă ermetic, gospodăria anulată; ajunsă la Doi Meri, Vitoria descoperă că viața merge înainte; ea oprește timpul la Sabasa și la Suha, îi silește pe toți să meargă înapoi pe firul vremii pînă la izvorul de unde curge sînge; cînd criminalul își primește pedeapsa, vraja împietririi timpului încetează, lumea își reia mersul firesc, tragedia se încheie optimist, prin triumful vieții. Tot

Scanned with OKEN Scanner

efortul Vitoriei, adică acțiunea, constă în a restabili ordinea morală a lucrurilor, asemeni organismului care își mobilizează toate forțele spre a tămădui o rană sau a răpune bacilii. Acțiunea se desfășoară în acest spațiu dintre două timpuri, în ruptura spațială produsă de o lovitură cu baltagul și tămăduită cu altă lovitură (dată cu muchia baltagului), ea este febra prin care organismul reacționează la microbii crimei; deci scopul acțiunii este de a se anula pe sine însăși, Vitoria acționează doar pentru a contrabalansa o altă acțiune (crima), restabilind nemișcarea (de fapt, traiectoria pe orbită).

Ceea ce se petrece cu timpul ușor spiralat (distanța dintre bucla cercului și a spiralei se numește optimism și progres) are loc și cu spațiul: expediția militară organizată de Vitoria este, în fond, incursiune defensivă; fiindcă Nechifor Lipan a fost ucis în timp ce se afla la ei (s-a călcat legea ospitalității!), Vitoria iese din cetate, coboară la vale, aplică pedeapsa legală și se retrage în cetate; nu e deci nici expansiune teritorială, nici transhumanță, ci mișcare spațială ce se neagă pe ea însăși ca atare. Prin urmare, afirmația după care *Baltagul* ar fi un roman polițist (în sens superior: *Crimă și pedeapsă*) este adevărată într-o structură, infirmată de alta. E tocmai ce spuneam, și anume că, într-o viziune unicistă, monomorfismul operei reclamă un răspuns categoric, în vreme ce acceptarea polimorfismului îngăduie explicații simultane; ceea ce e acțiune în cadrul unei structuri, poate deveni antiacțiune în cadrul alteia. Am amintit la început structura monografică, recompunere a unei societăți de un anume tip, cu eroi, acțiune etc. Iată însă și o altă structură, complementară, în care aceleași date se colorează diferit.

Să examinăm și alte elemente în cadrul celor două structuri.

S-au spus idei adevărate și juste despre natura sadoveniană; reamintesc atenția exactă a scriitorului la modificările

decorului sensibil; anotimp, loc, oră își marchează trecerea fin și precis. Evident, același har se manifestă și în *Baltagul*; e numai de observat că elementele naturii, exterioare naturii umane, îndeplinesc și o altă funcție aici, complementară, o funcție simbolică. Descoperirea ireversibilității lui Nechifor Lipan declanșează iarna; intuirea locului de zacere a soțului pune capăt iernii: „Ca și cum întunericul care se iscase în ea avea să se deschidă, munteanca stătu așteptînd și cugetînd. Acum vedea adevărat și bine că vîntul a contenit. Căzuse jos, în vale, și amuțise și el. Semnul era vădit. Mai înainte nu putea trece." Cînd, după ce acul busolei indică unde fusese răpus Nechifor, Vitoria hotărăște declanșarea ofensivei, se decretează primăvara: „S-a adeverit și altă așteptare a muntencei. Vîntul a pornit din nou, venind acuma de către miază-zi." E inutil să mai aduc și alte exemple, romanul e prea cunoscut. Semnalez doar, în treacăt, că funcția simbolică a naturii nu alterează plasticitatea ei realistă.

Într-un anume sens, elementele decorului cotidian, fixate în structura monografică prin atenția selectivă de care am vorbit, capătă, în perspectiva altei structuri, un fel de imponderabilitate. Aceasta se datorește interiorizării Vitoriei, proces contradictoriu el însuși fiindcă, pe de o parte, femeia dovedește o forță de adaptare la noul mediu, excepțională (felul în care îl manevrează pe Prefect, echilibrarea bacșișurilor pe parcursul ei „american", cînd ajunge chiar să vorbească „pe sîrmă" cu Sodoma, recte Piatra), pe de alta, retragerea ei în interior, o autoanulare expiatorie. De fapt, e o dedublare clasică; Vitoria va juca un rol precis, conștient, ca o mare actriță, simulînd naivitatea și umilința nu numai față de călăi, ci și de prezumtivii aliați (nevasta cîrciumarului Vasiliu, pe care o folosește ca ministru de externe): „— Sînt prea mulțumitoare cucoanei pentru lămurire, vorbi Vitoria, c-un fel de

umilință care puse în mare uimire pe Gheorghiță". Dar critica rațiunii practice a nevestei oierului am făcut-o în altă parte, subliniind luciditatea, buna cunoaștere a oamenilor și forța de stăpînire.

Acum, aș dori să accentuez un alt aspect al dedublării. De altfel, Vitoria își învață fiul că „femeile-s mai viclene (...); ele-s mai iscusite la vorbă; iar bărbații îs mai proști; însă mai tari de vîrtute". S-ar putea. Iar Gheorghiță, care-i mai tare de vîrtute, cugetă despre Vitoria: „Mama asta trebuie să fie fărmăcătoare; cunoaște gîndul omului". Iar dînsa îi mărturisește: „Eu te cetesc pe tine, măcar că nu știu carte..." Dar paralel cu istețimea empirică și măiestria psihologiei aplicate, Vitoria cunoaște și un proces de interiorizare, de dublă dedublare. În iarna tragică, în care intuiește abolirea lui Nechifor Lipan, ea se concentrează într-un proces intelectual pe care Sadoveanu îl vestește dar nu-l înfățișează: „...ea era plină de gînduri, de patimă și de durere". „Se desfăcuse încet-încet de lume și intrase oarecum în sine." „Ființa ei începea să se concentreze asupra acestei umbre de unde trebuia să iasă lumină. Era ceea ce se numește o problemă — cuvînt și noțiune cu desăvîrșire necunoscute unei muntence." „Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei, care nu era lîngă dînsa." Chiar dacă în afară își va juca perfect rolul, cu știința fină a realului, Vitoria mărturisește natura reală printr-o replică tragică: „— Oamenii spun că promoroacă în ziua de Bobotează arată an îmbelșugat... îi zise Gheorghiță, pe cînd se întorceau de la biserică. — Așa se spune, îi răspunse maică-sa; dar să știi că pentru noi nu mai poate fi nici bucurie, nici belșug."

Tragismul are un ecou profund fiindcă durerii exprimate în cadrul structurii, să-i zicem monografice, îi corespunde, în planul celeilalte structuri, să-i zicem, mitice, o alta, mai

generală, altfel spus, durerea epică (asasinarea lui Nechifor Lipan, descoperirea și pedepsirea vinovatului) este aspectul prim, cel mai vizibil, al fenomenului biologic necesar, despărțirea definitivă prin moarte, succesiunea generațiilor, ce depășește cazul Vitoriei și al lui Nechifor. Remarc, iarăși, că împlinirea pe planul mitic nu diminuează manifestarea epică în realitatea ei contingentă. Reîntorcîndu-ne la sensibilul contingent, pe care, spuneam, interiorizarea Vitoriei îl subminează, constat o îndepărtare, o epurare a lui — ce nu poate fi confundată cu alienarea. Această calitate a obiectelor de a fi funcționale, prezente, și în același timp îndepărtate și simbolice, creează o impresie puternică și tulburătoare, chiar de nu e apercepută rațional la primele lecturi.

Un singur exemplu cred că e de ajuns; două prînzuri ale Vitoriei. La primul, o dată cu coborîrea oilor și a iernii din munți, coboară și grija: Nechifor nu s-a întors în sat, acasă. Vitoria și Minodora sînt singure, cu Mitrea, argatul: „Fata pregătea repede prînzul. Răsturnă mămăliga pe măsuța joasă și rotundă, tăie jumătate și o întinse pe un fundișor lui Mitrea c-o scăfăiță de brînză și c-o ceapă. — Desfă palma, să-ți pun ș-o leacă de sare... îl îndemnă ea. Apoi cercă ouăle fierte și le scoase din ulcica lor c-o lingură de lemn într-o strachină cu apă rece. Se opri din robotit și se uită cu îndoială spre Vitoria. — Dumneata nu mănînci, mămucă? Femeia clătină din cap. — Argatul s-a dus la șura lui să mănînce, urmă fata, în șoaptă. Așa are obicei, ca să nu-l vadă nimeni. C-un ștergar acoperi masa și se feri la o parte, cu fața umbrită de întristare, cu umărul răzimat de horn. Vitoria își trase broboada peste gură și rămase dreaptă pe scăunașul ei, cu brațele încrucișate pe sîni, privind fără să vadă frămîntarea de-afară a stihiilor. Din cînd în cînd învăluirile de

vînt de deasupra satului păreau că se alină ş-atunci se auzea sunînd cu zvon mare, subt nouri, pădurea de brazi."

Mai întîi, se relevă starea de realitate a obiectelor. Mămăliga, măsuța joasă și rotundă, brînza de burduf, ceapa, sarea, ouăle fierte, ulcica, strachina, lingura de lemn marchează, fiecare, o prezență. De aici și existența lor funcțională, creată prin raportul om-obiect. Ele nu sînt numai numite, ci reprezintă funcții determinate, precise. Prînzul lui Mitrea, ghicit, e fundamental și necesar, un fel de comunicare directă cu natura; dar simplitatea lui, tocmai, îi manifestă, o dată cu caracterul ascuns, funcția simbolică, de raport direct cu natura creatoare. (De altfel, elementele hranei terestre a lui Mitru — mămăligă, brînză, ceapă, sare — semnifică valențele productive ale naturii; lipsește doar carnea, adică sacrificiul vieții prin sînge; dar sîntem în post.) Hrana Vitoriei e tot fundamentală (se adaugă oul, principiul moarte-naștere), numai că prînzul ei e refuzat; între ea și obiecte se interpune o stare subiectivă; iarna — stare de moarte a naturii în toate miturile lumii — semnifică o realitate afectivă. (Evident, unii vor spune că exagerez; atrag atenția însă că Sadoveanu cunoștea bine simbolistica obiectelor.)

Prînzul refuzat este, în structura mitică, întreruperea contactului cu viața. („Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei, care nu era lîngă dînsa.") Există deci o bivalență a obiectelor: pe un plan, ele sînt funcționale; pe altul, simbolice. Abstragerea Vitoriei, prin durere, din planul epic în cel mitic stimulează capacitatea simbolică a obiectelor, prin întreruperea caracterului lor pur funcțional. (Ion Barbu va spune despre ou: „E dat acestui trist norod/ Și oul sterp, ca de mîncare,/ Dar viul ou, la vîrf cu plod/, Făcut e să-l privim la soare!") Înfiorată de ceasul galben, necesar, Vitoria catalizează potențele simbolice ale lumii obiectale. Asistăm nu la izgonirea



Scanned with OKEN Scanner

unei structuri (monografică) de către alta (mitică), dar la suprapunerea lor translucidă, complementară, în care cea de a doua creează adîncime primei, dă volum suprafeței.

Un alt prînz face să se miște cu putere acul busolei: Nechifor nu trecuse pe la crîșma domnului Iorgu Vasiliu; urma lui fusese la Sabasa; deci, între cele două puncte fusese pălit bărbatul ei. Domnul Iorgu Vasiliu e „om așezat" și cu „plăcerea curățeniei"; în rafturile crîșmei lui se află, „bucșite" „toate bunătățile pămîntului". Îi servește pe Vitoria și pe Gheorghiță: „A scos muntencei dintr-o putină scrumbie bună, ținînd-o atîrnată de coadă cu cleștele delicat al degetelor. A așezat-o cu grijă pe o coală de hîrtie pe o măsuță curată și bine frecată. A adus o pîinișoară călduță încă. Dintr-un butoiaș a umplut cu bere spumată două pahare năltuțe. «Bun lucru berea după trudă și cînd ți-i foame...» se gîndea femeia." Anchetatoarea află răspuns întrebării ei obsesive: „Amîndoi au descălecat și le-am dat o gustare — ca și dumneavoastră. Scrumbie, pîne și bere. La mine, aceste articole sînt de prima calitate. (...) — Nu erau doi, zise cu liniște Vitoria. Erau trei. — Ba erau doi. Vitoria clipi din ochi asupra unui întuneric care-i izbucnise înăuntru."

Pe plan sensibil, notația e la fel de realistă. În afară de pîine, aliment fundamental dar mai caracteristic cîmpiei, bunătățile pămîntului cuprind berea, vestitoare a occidentului, și scrumbia, semn al magmei lichide și al circuitului economic mondial. Am ieșit din nucleul pastoral. Dar și acum planul simbolic reapare prin invazia vieții interioare, acel întuneric care izbucnește dinlăuntru, ce anunță prezența celeilalte structuri. O ușoară ironie, în plin tragic („La mine, aceste articole sînt de prima calitate."), subțiază densitatea epicului sensibil. Desigur, analiza poate cuprinde și numeroase alte episoade ale cărții, socot însă că pentru utilul demonstrației

Scanned with OKEN Scanner

este de ajuns. Am observat că *Baltagul* nu conține o singură structură ci, deocamdată suficient, două complementare: una monografică, epică, realistă, cealaltă simbolică, mitică. Un dat trece dintr-o structură într-alta fără a se altera considerabil, dar manifestînd valențe noi. Un alt exemplu, totuși: s-a explicat crima ca o exacerbare a setei de a avea, fundament al lumii capitaliste. Observația e adevărată.

Se știe însă că *Baltagul* e o parafrază cultă, modernă, a *Mioriței*. Or, în baladă (situată pe plan mitic) capitalismul e o imposibilitate istorică. Deci, fără a infirma cauza socială (capitalismul), scriitorul trece și pe un plan anterior, urmărind setea de posesiune în germene. Altfel spus, explicația social istorică și cea general umană se completează. Aceeași observație despre moartea ca hazard (crima, în plan epic) și ca lege (plan liric), etern umană. Firește că analiza fiecărei structuri în parte și a co-funcționării lor e departe de a fi sfîrșită; am dorit doar să sugerez o idee.

Leșinul obiectelor face posibilă, fie și momentan, manifestarea realității lor simbolice. Înainte de a continua analiza, însă, cîteva precizări necesare. Critica noastră a lăudat de multe ori acțiunea de de-mitizare (confundată, uneori cu, vai, demistificarea...); dimpotrivă, eu cred că una din funcțiile literaturii este de a „mitiza", adică de a depăși sensorialul concret, epica anecdotică, „redarea" discursivă, spre a sugera generalul. Cum se știe, literatura e un anumit echilibru între concept și încărcătura sa sensibilă; dar primejdia, în concretul nostru literar, nu mi se pare a fi abstractizarea, ci platitudinea descriptivă. Critica „de-mitizantă" își are rolul ei în ruperea ideii de manifestarea sensibilă. Mai întîi, ce se înțelege prin de-mitizare? De fapt, demascarea socială. Clasele exploatatoare, secretîndu-și o suprastructură justificatoare și mai ales mistificatoare, scriitorul trebuie să meargă

Scanned with OKEN Scanner

de la aparență la esență, să descopere realele cauze, ascunse. Foarte bine. Numai că niciodată, nici capitalismul, nici vînzarea cu ridicata, n-au putut constitui mituri, cum nici locurile comune burgheze, în materie de etică sau antropologie empirică și epidermatică, nu s-au putut constitui în mituri. A spune „mitul libertății burgheze" e un mod de a vorbi ziaristic, fiindcă demagogia rămîne expresie fără acoperire și nu mit. Îmi poate cineva numi un mit crescut din demagogia burgheză și realizat într-o capodoperă artistică? Să nu confundăm deci mistificarea cu mitul, nici demagogia cu demografia, nici demascarea capitalismului, sau demontarea aparatului capitalist cu de-mitizarea.

Mitul este expresia concret sensibilă a unei caracteristici sau necesități fundamentale a naturii umane; de aici și posibilitatea de a-l deplasa în timp, mutînd concretizarea social istorică, adaptîndu-l la realități noi. E ceea ce a făcut Sadoveanu, în *Baltagul*, cu mitul *Mioriței*. De aceea există două structuri ale cărții, ce-și corespund. Cîteva observații, totuși. Oare Sadoveanu, modernizînd mitul, de fapt modificînd formula concret sensibilă, a dorit să marcheze o evoluție? Diferențele sînt totuși minime, și ceea ce iese în evidență, mai ales, e permanența organismului social și a structurii psihologice; deci, mai degrabă o revitalizare prin sensibil a cadrului, altfel spus, o dezabstractizare a ideii. Or, acesta e însuși modul de manifestare a prozei.

Pe de altă parte, e ușor de observat că în *Baltagul* mitul e privit din altă perspectivă; nu, ca în *Miorița*, din unghiul celui ce trebuie să moară, ci al celui (celei) ce va suporta greul absenței. Contactul cu legea morții, în *Miorița*, privește pe cel ce-i suportă rigorile; depășirea tragicului prin înțelegerea necesității și contopirea atractivă în întreg a fost interpretată de unii ca resemnare, prescriindu-se combativitatea, soluție

Scanned with OKEN Scanner

inadecvată în cazul inevitabilului. Într-adevăr, atenția s-a concentrat asupra accidentului epic (asasinarea), pierzîndu-se din vedere planul mitic care cuprinde, după expresia lui Pascal, condiția de condamnat la moarte, adică o inevitabilitate biologică. Or, în *Baltagul*, nu cunoaștem nimic din reacțiile lui Nechifor Lipan (de altfel, moare fulgerător); atenția se îndreaptă spre înfruntarea morții ca absență. De aceea și spuneam că activitatea precisă și rapidă a Vitoriei, ce fascinează la prima lectură, se anulează în fața problemei reale. Rezolvarea durerii prin rit și înfăptuirea dreptății provoacă liniștea finală ce subînțelege totuși ieșirea din ciclu. După manifestarea de energie abilă de ordin detectiv, Vitoria rămîne totuși, cu o expresie a lui Sadoveanu din altă carte, „fără speranță și fără milă", intrînd într-un alt regn, al necesității hieratice.

Poate fi înțeles *Baltagul* ca roman de dragoste? Într-un anume sens, da; fiindcă mobilul ascuns al acțiunii lui spectaculoase este iubirea, o iubire ce, în lumina tragicului, se manifestă ca durere. Or, tocmai acest mobil, cel mai puternic, al epicii Vitoriei, de natură pasională, este și cel mai ascuns: el este exprimat cu avariție, dar fără echivoc: „Ea însă se socotea moartă, ca și omul ei, care nu era lîngă dînsa. Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețe. Ar fi trebuit să-i fie rușine, căci avea copii mari; însă nu mărturisea asta nimănui decît numai sieși, nopților și greierului din vatră." În ce măsură durerea s-a rezolvat prin ritul acțiunii nu putem ști, fiindcă după pedepsirea criminalilor cartea se curmă!

Pentru a urmări răspunsul, să trecem la o altă carte, ce luminează și alte aspecte ale întrebărilor urmărite aici. *Creanga de aur* este cea mai, cred, tulburătoare și fermecătoare

carte a lui Sadoveanu, deci, a prozei române. Ea este, după unghiul din care e privită, basm, roman istoric, parabolă, scrisoare „persană" sau o poveste de iubire. Criticul poate înainta în cadrul unei ipoteze anumite, încercînd s-o epuizeze și ignorînd celelalte ipoteze, ceea ce înseamnă că fiecare dintre ele a cristalizat autonom, dar nu și că nu ar exista o totalitate, o structură globală sau suprastructură de vreme ce, la lectură, polimorfia nu e resimțită. Planul real, concret sensibil e respectat cu strictețe, critica socială e adîncă și evidentă; pe de altă parte, planul parabolic nu e mai puțin unitar. Multiplicitatea de structuri și suprapunerea de planuri nu tulbură limpezimea epică și cursivitatea lecturii, nu există nici un ermetism narativ sau expresiv și orice copil de zece ani o poate citi, convins că a înțeles despre ce e vorba. Nu e mai puțin adevărat că privită prin șablonul balzacian, formulă la alc cărei moaște unii se mai închină chiar și azi, cartea iese mult împuținată, așa că s-a putut produce fenomenul uluitor ca în geniala *Istoria literaturii române* a miraculosului G. Călinescu, *Creanga de aur* să nu fie măcar receptată. Paradoxul stă în faptul că marele critic (am semnalat contradicția și în articolul despre *Craii de Curtea-veche*), deși a receptat fondul real al literaturii, aici, a lui Sadoveanu, nu s-a putut împiedeca de a-i filtra multe cărți prin canonul balzacian (canon pe care foarte mulți prozatori, de la Ghica și Odobescu, la Sadoveanu și Camil Petrescu nu l-au putut digera niciodată); desigur însă, tot G. Călinescu sugerează altă cale, fertilă cercetării : „*Baltagul* este, prin repeziciune și desăvîrșit echilibru al expresiei, una din cele mai bune scrieri ale lui M. Sadoveanu. Mulți prețuiesc această scurtă narațiune ca roman, vorbind de creația scriitorului, de posibilitatea psihologică a eroilor. În fond, nimic din toate acestea. Vitoria, eroina principală, nu e o individualitate ci un exponent al

Scanned with OKEN Scanner

speței. Scrierea nu poate produce emoții estetice veritabile, decît aceluia care o reduce la noțiunea unei civilizații arhaice. Acum sîntem în Dacia (...). Intriga romanului e antropologică."

Prin roman, G. Călinescu subînțelege formula balzaciană și — e adevărat! — romane balzaciene M. Sadoveanu n-a scris. Criticul intuiește planul mitic (mod de a crea un mare spațiu temporal) și afirmă că marele prozator român nu era un analist, ceea ce e foarte adevărat, fiindcă Sadoveanu era un comportamentist (comparația pe care am făcut-o o dată cu Hemingway, evident, i-a scandalizat pe unii, care învățaseră la școală că Sadoveanu trebuie comparat numai cu Creangă, Neculce și Miron Costin). În concluzia capitolului respectiv, strălucita minte a lui G. Călinescu deschide această perspectivă: „Opera scriitorului e o arhivă a unui popor primitiv ireal: dragoste, moarte, viață pastorală, război și asceză, totul e reprezentat. Cu o inteligență de mare creator, scriitorul a fugit de document, ridicîndu-se la o idee generală." Or, „arhivă" și „idee generală" se contrazic de nu le-nțelegem dialectic, polistructural: reflectarea realului, pe un plan, semnificațiile lui, pe un altul.

Unul dintre nucleele narative ale *Crengii de aur* (ce poate fi privită, cu aceeași îndreptățire, drept romanul lui Kesarion Breb sau al Mariei), reia basmul Cenușăresei (cap. IX). Partea de pînă aici poate fi înțeleasă drept o pregătire a basmului ce, acum, se explicitează: Kesarion Breb vine cu un condur pentru a găsi piciorul miresii Împăratului. Iubirea tainică dintre Cenușăreasă și Trimis avea să fie, pentru Kesarion Breb, cea mai grea, și ultima, dintre încercări. Basmul e și el ambiguu, pe un plan se desfășoară tragedia Cenușăresei devenită Împărătească („Împărăția și tihna stau în hotare deosebite"), pe altul, basmul („Fii liniștită și frumoasă, îi

Scanned with OKEN Scanner

zise Egipteanul. Mîni ți se alege destinul.“). Spun ambiguu, fiindcă cele două planuri nu sînt separate, ci se întrepătrund într-un joc interpretativ permanent. Ceva mai mult : o dată cu ambiguitatea basm-realitate, scriitorul explică și geneza basmului, adică a transformării realității în basm. Ca și visul, spune psihologia modernă, basmul reprezintă realizarea unei dorinți. Iar mitul nu e decît o dorință fundamentală. Dar să-l ascultăm pe Sadoveanu :

„De ce trebuia să se găsească împărătița într-o colibă, nimenea n-ar fi putut spune. Măcar atîta mîngîiere se cuvenea să aibă noroadele în rivna și-n visurile lor. Căci de veacuri se sileau să coboare din negură către lumină, să rupă farmecele, să dărîme idolii, să spintece haznalele și să deschidă comorile. Necontenit bătuți de oștile Bizanțului își oblogeau rănile și-și sporeau îndirjirea. Astfel unii dădeau tîrcoale hotarului, admirînd și temîndu-se ; iar alții visau în sălașurile lor, amăgindu-se cu povești, pînă ce va veni vremea să se rupă înaintea lor zidurile îndoite de la Constantin Împărat și de la Atila și să li se deschidă Poarta-de-Aur.“ Săracii pămîntului, de asemeni, se alinau realizîndu-și dorințele pe planul basmului. Numai că soarta avea să fie nemiloasă cu biata Cenușăreasă, devenită împărătiță ; norocul ei, o nefericire, căci mărirea și tihna stau în hotare deosebite ; iar cei apropiați ei, mai întîi atinși cu aur, aveau să moară de asemenea atingere. De lăsăm de o parte introducerea naiv epică și de un etnicism morocănos, cu domnul Stamatin, geolog și cititor în zodii, și episodul Decheneu, dezvoltare a imaginii eminesciene („Pe jilțul lui de piatră înțepenește drept/Cu cîrja lui cea veche preotul cel păgîn“). *Creanga de aur* e un roman istoric al Bizanțului de la 787, cînd împărăteasa Irina avea de făcut față acelorași probleme cu care s-a luptat imperiul de Răsărit pînă la căderea orașului lui Constantin : atacurile

Scanned with OKEN Scanner

conjugate ale perșilor (apoi Seleucizilor) de la Răsărit și ale barbarilor din Nord, conflictul ortodoxiei cu ereticii arieni, certurile, la Hipodrom, ale Albaștrilor cu Verzii, totul amestecat cu pretențiile generalilor de la frontieră sau ale gărzii imperiale de a dicta politicii Bizanțului. După ce, prin răsturnarea lui Mauriciu, se renunță definitiv la încercarea reconstituirii imperiului roman universal, contradicțiile ce macină imperiul bizantin rămân, în linii mari, aceleași. Evocarea sadoveniană e nu numai adevărată istoric, ci și extrem de vie în sensibilul cotidian, mărturisind pe lîngă geniala intuiție și acea documentare excepțională ce-l determina pe Tudor Vianu să vorbească de umanismul răsăritean al marelui prozator. Cît privește mitul ce dă titlul cărții, documentarea cuprinde mai puțin monumentala lucrare a lui Frazer *(Creanga de aur)* cît surse răsăritene, de la Hermes Trismegistul. Povestirea istorică nu a constituit niciodată, pentru Sadoveanu, prilej de evaziune în trecut, în fața problemelor contemporane. Totuși, întîmplări de la 787!...

Spuneam că romanul pe care-l discut poate fi privit și ca o scrisoare persană. Dar diferența de timp fiind foarte mare, este nevoie de demonstrație. Deci, Kesarion Breb se află în slăvitul oraș al lui Constantin. El are ochii „de culoarea cerului răsfrînt în apa muntelui, o privire ascuțită, tare și statornică, pătrunzînd dincolo de fața lucrurilor". Or, tocmai această capacitate de a pătrunde „dincolo de fața lucrurilor" e caracteristică scriitorului autentic. Scriitorul mediocru nu are asemenea pătrundere, el rămîne la suprafața lucrurilor; aceasta îi dă un avantaj momentan față de scriitorul autentic, pînă cînd realitatea, răsturnînd, după obiceiul ei, aparența cu aspect de eternitate, răstoarnă și operele mediocre cu aspectul lor de realism; de aceea, multe opere, considerate realiste pentru servilismul lor orb față de aparențe, au fost zdrobite

Scanned with OKEN Scanner

de istorie, care este tocmai manifestarea esențelor. O pagină cheie pentru înțelegerea cărții și a realismului autentic aflăm chiar de la început, prin alăturarea aparenței și esenței, în mod explicit. Kesarion Breb se află deci în capitala imperiului roman de Răsărit.

„În ziua a șaptea a lunei, văzuse o clipă pe binecredincioasa împărăteasă Irina, luptătoare pentru ortodoxie împotriva arienilor (iconoclaștii, *p.g.*). Ieșise de la Palatul sfînt împresurată de patrici și sfetnici, purtată în litieră de slujitorii în purpură. În fruntea alaiului, dregători măreți purtau semnele împărătești : sabia, varga și globul de aur. În preajma Vasilisei, teorii de varengi și maglabiți țineau strajă cu suliți și securi, cu zale și căști de aur. Poporul striga, se închina în pulbere, binecuvînta pe cea mai mare și mai slăvită Doamnă a tuturor lumilor și a tuturor timpurilor. Unii dintre sfetnicii împărătești lăsau să curgă în urma convoiului bănuți de argint ; și cele din urmă străji călări treceau peste zvîrcolirile împletite ale cerșetorilor. Astfel, în purpura ei violetă, de trei ori mărita Vasilisă trecea pe subt paltinii înfloriți către Palatul Elefterion, unde se spunea că stau tăinuite comorile sale.“

Am citat în întregime acest pasaj fiindcă e caracteristic ; asemenea icoane de fală, cu aur și arme revin, adesea, fie în sălile de marmură, fie în monumentala Sfînta Sofia, fie în Hipodrom (Agorà, în care întrecerea dintre idei e înlocuită prin întrecerea dintre cai) ; pretutindeni, hieratismul faraonic și etalarea persienească de aur și bijuterii caută să inspire spaimă, ajutînd la aceasta și neostenitele arme ale gărzilor varenge. Descrierea e stilizată prin reducerea la simboluri. Dincolo de aparențe strălucitoare, ascuțita privire a dacului surprinde, la primul sfetnic, Stavrikie, „semnul vulpei“. „După obiceiul său, Breb caută să citească în înfățișarea femeii

(Vasilisa Irina, *p.g.*) ceea ce nimene nu poate ascunde unui om care ştie să străpungă învelişul lucrurilor. După acelaşi obicei, pe care el însuşi nu-l socotea bun, căci era un fel de rîs tăcut şi lăuntric al său, călătorul văzu în împărătească o putere aspră şi flămîndă. Părea întinsă cu toate unghiurile înainte, ca o lupoaică şi ca o patimă vie a măririi." Atitudinea socială critică e permanentă; discutînd despre apropiatul conciliu ecumenic de la Niceea, ordonat de împărătească, Breb remarcă ironic: „în afară de asta stăpînul trebuie să aibe totdeauna dreptate". Primul sfetnic al împărăţiei, Stavrikie, gîndeşte evlavios această ticăloşie: „iar ca să îndeplinească tot binele întru cele pămînteşti are drept să întrebuinţeze ori sabia, ori aurul, ori veninul, ori viclenia. Fericit cîrmuitorul care ştie să mînuiască toate acestea!" Recunoaştem uşor concepţia reprezentanţilor politici ai claselor exploatatoare.

Critica setei de putere nu e desprinsă însă de rolul ei social, nu apare drept entitate metafizică: „Cei mulţi şi săraci, Teosva — zice Kirie Filaret către soaţa sa —, sînt sarea pămîntului, pe aceştia îi asupresc puterile lumii; mările, munţii şi rîurile nu le-ar putea da cît li se cuvine". În acelaşi timp cu elogiul repetat şi grav al celor „mulţi şi săraci", scriitorul îndreaptă ironia subţire faţă de atitudinea filantropică a celor ce vor să-şi cîştige loc îmbelşugat întru fericirea de apoi: „După cum vezi, doamnă, zîmbi Străinul, Kirie Filaret e un negustător mai iscusit decît alţii..." Credinţa spirituală a oamenilor e folosită aproape conştient ca instrument politic de clasă; discuţia complicat teologică de la Niceea, unde se stabilesc caracteristicile concrete ale Absolutului, are concluzie politică directă: „Acuma se cuvine laudă dreptăţii biruitoare, care stă în faţa lumii în tronul Bizanţului. Să se plece neamurile binecuvîntînd-o." Cu aparenţe ceremonioase ce abia ascund acel rîs tăcut şi ascuns al său, scriitorul rezumă con-

Scanned with OKEN Scanner

cluziile politice ale primului sfetnic, la conciliul ecumenic: „După rînduiala spiritului, trebuie să numărăm rînduiala lumii. Dumnezeu a voit să fie împărați; dregătorii să împlinească; noroadele să asculte. Oșteanul să nu-și uite jurămîntul; robul să nu se schimbe din starea lui. Căci fără înțelepciunea celor mari, fără tăria oștenilor și fără munca robilor nu se poate statornici nici o Împărăție. Împărăteasa a încuviințat cu fruntea asemenea vorbe..." În atmosfera hieratică mirosind a eternitate, Străinul doar zîmbește, fiindcă știe adevărul dialectic exprimat liric: „sămînța nestatorniciei, care stă în lucruri, va rodi".

Și iarăși, icoanei hieratice a lumii îi e opusă viziunea socială și realistă: „În uliți lăturalnice fumegau leșuri și gunoaie; subt șandramale se coceau leprele; slujitorii marelui Papias (ministru de interne, *p.g.*) mînau cu boldurile sulițelor oameni sărmani spre închisori; cuvioși monahi umblau ca să descopere erctici și binevoiau a-i bate cu toiagele în cap, rostogolindu-i în pulbere la marginea medeanurilor, pentru credința cea adevărată și în numele lui Iisus, domnul milei"; „Măririle lumii treceau cu fală; oștenii cu semeție; la liman veneau corăbiile Asiei și insulelor; dinspre Tracia, pe porțile cetății, intrau șiragurile de cară, cu grîu; hamalii purtau poveri din care n-aveau a se împărtăși cei flămînzi și lipsiți, fructele și cărnurile se purtau pe spinările catîrilor către palate iar răspîntiile ulițelor și pridvoarelor bisericilor erau înțesate de mișei și calici". E de subliniat grija scriitorului în a dubla realist imaginea de slavă hieratică, mai ales aspectele sociale atenția sa îndurerată nu le scapă din vedere. Forța absolută, sau ce se vrea ca atare, folosește principiul hatîrului; familia săracă a Cenușăresei, Maria de la Amnia (din pragul răsăritean al Imperiului, aproape de lacul Van și Persia), ajunsă familie imperială, e căpătuită pe săturate cu averi și demni-

tăți, „găsindu-și ori soț, ori slujbă. Așa sînt rînduielile, că cel ce ajunge sub mila cea mare își sporește cinstea și belșugul și, pe lîngă ceea ce are, necontenit i se va mai da. Nu-i mai puțin adevărat că, dacă mila se împuținează, toate cad în risipă.“ Remarc că, de cele mai dese ori, s-a subliniat critica socială sadoveneacă în scrierile despre viața trudită a țărănimii de altădată, dar nu și în povestirile istorice; de asemeni, spiritul de dreptate socială treaz al „scrisorilor persane“. Respectînd diferențele istorice între societatea bizantină și cea burgheză, ironia sa amară stabilește evident paralelisme.

Idealurile democratice se manifestau cu tărie, rechizitoriul e aspru. „Fratele prigonește pe frate în numele lui Dumnezeu, însă în interesul patimilor lui... Cei mari se închină soarelui dreptății blăstămînd dumnezeirea cu faptele fiecărui ceas al vieții lor. Cel sărac n-are decît mîngîierea lacrimilor; dregătorul îi răpește toate bunurile acestei vieți. Cînd pleacă dregătorul, se năpustesc asupra lui alți corbi ai lumii.“ *Creanga de aur* apare în 1933, an însemnat, prevestitor al celui de al doilea război mondial, marcînd asprirea terorii antidemocratice și muncitorești atît la noi cît și peste hotare. Ecourile amenințătoare ale valului de sînge fascist va fi atins sensibilitatea excepțională a scriitorului: „Marele Papias are sub mîna lui străjerii cetății care se văd și iscoadele care nu se văd, și cerșetorii orbi care au ochi, și surzii care aud, și călugării care umblă necontenit în preajma hipodromului și în bazaruri. Îndată ce-și adună veștile, se înfățișează în ceasul întâi al dimineții la stăpînul lor Stavrikie și-i arată toate. Între străjile Palatului sfînt se află de asemenea oameni care privesc și ascultă cu luare-aminte; și aceștia au ceasul lor cînd își leapădă știrile. Tot așa în încăperile dinlăuntru pereții au urechi și ochi.“ Atmosfera este apăsătoare, bănuiala și spaima domnesc în chiar familia imperială: „Amîndoi au

tăcut și au ascultat prin ziduri pașii care se furișau în gang și-n tainiți". Și: „însă în acele palate tăcute nimene niciodată nu era singur. Dacă urechi nu puteau auzi șoaptele, atunci cel puțin ochi trebuiau să cerceteze din ascunzișuri."

Intriga cărții stă pe violență și vicleșug. Împărăteasa își împrejmuiește fiul cu spioni, îl bate cu vergi și, cînd poate, îl ucide. Fiul, cu gloriosul nume de Constantin, e un bezmetic ahtiat de plăceri grosolane, un ușuratic crud, conspirînd împotriva domniei mamei și, în zilele stăpînirii sale, îngrozindu-i pe toți prin sadism demențial; sau, cum îl caracterizează scriitorul, „face parte din acele vietăți în care întîrzie formele fără conștiință". Asemenea pagini de violență shakespeariană s-au scris puține în literatura noastră, de la neuitatul *Alexandru Lăpușneanu* la *Răscoala*; iată de ce, în fața insinuărilor de idilism strecurate de cei ce nici nu l-au citit ca lumea pe Sadoveanu, nu se poate decît să ridici din umeri. Cred că din citatele date se poate desprinde structura unei „scrisori persane", redactată în condiții concrete, cunoscute.

Aș dori însă, aici, să remarc și o altă caracteristică a *Crengii de aur*, aș zice aspectul ei voltairian, de „conte philosophique". Aparențele par să mă contrazică, știută fiind blîndețea scriitorului și atitudinea lui cuviincioasă față de toate formele constituite de credință. Am remarcat totuși cum dogma și instituția bisericească erau folosite de Imperiu; bilanțul negativ pe care-l face acest Huron, care e dacul Kesarion Breb, are tonul unui pamflet voltairian; sau încă: „Au bătut clopotele în toate turnurile; soborurile sfintelor mănăstiri au păşit întru întîmpinare, binecuvîntînd săbiile, și securile, și buzduganele, și sulițele acestora și a celorlalți ce se vor aduna, pentru ca potrivnicii marelui Domn să cadă în pulbere, cu pieptul străpuns, cu gîtul deschis, cu fălcile sfărîmate. Măselele lor să fie grăunte pentru ogoarele Armeniei. În tidvele

lor să se adune ploi și să-și potolească din ele setea jivinele.“ Sunetul de blestem biblic nu ascunde virulența pamfletarului voltairian. De altfel, să nu uităm că ședereа Huronului în capitala lumii civilizate are drept scop efectuarea unei anchete complexe poruncite de Decheneu. Întrebarea este: oare noua credință — creștinismul — a adus în lume mai mult bine, a sporit dreptatea și înțelegerea între oameni?

Iată răspunsul: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat rînd pe rînd toate locurile cetății, de la palat pînă la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate. Căci acolo unde s-au adunat bunurile și puterea, stau stăpîni demonii lăcomici, ai zavistici, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii Împăratului și legii lui Dumnezeu — însă cu viclenie, alcătuindu-și dobîndă numai pentru pofte și patimi. Vorbele dulci și zîmbetele au în ele otravă. Pe meșteșugari și pe plugari îi istovește camăta; pe robi harapnicul; pe negustători visteria și mita. Flămînzii și calicii împărăției s-au adunat aici, cerșind pe toate căile cetății, răcnind la Hipodrom, pîndind noaptea palatele, așteptînd căderea domnilor. Palatul autocratorului e subt sabia străjerilor; aceștia stau la pîndă, rîvnind comorile. M-am îndreptat spre cuvioșii monahi din sfintele mănăstiri, nădăjduind să găsesc la ei altă lege. Am cunoscut și întrînșii cerșetorii vieții și zaravii rugăciunilor. Am socotit pe cei buni, ostenindu-mă a-i cerceta și la răsărit și la asfințit. De la unu — numărul lor nu l-am mai putut crește.“ Caracterul parabolic al povestirii sale istorice marele prozator însuși îl mărturisește în cîteva rînduri. Un exemplu: asistînd la finalul victorios, de pompă hieratică, al conciliului ecumenic, Străinul, „așezat între privitori, a zîmbit încredințat și el că în toate timpurile, pînă la istovirea veacurilor, cu vorbe și formă nouă, stăpînirile se vor așeza totdeauna în asemenea chip.“

Scanned with OKEN Scanner

Am citat atît de amplu și fiind vorba de o carte mai puțin cercetată a lui Sadoveanu, și pentru a reliefa anume caracteristici aproape contestate ale scriitorului: violența, aspectul „persan" al criticii sociale, dezamăgirea față de contribuția bisericii la îmbunătățirea reală a vieții morale și ineficiența ei socială, de unde voltairianismul ascuns. Am subliniat, de asemeni, caracterul parabolic al cărții; un alt exemplu: cînd al treizeci și doilea Decheneu află că noua religie se lățește în cîmpia Dunării, nu dă sfat de împotrivire, „căci o lege care pare nouă nu schimbă nici frica, nici nădejdea, nici viața, nici moartea". Aici se manifestă aspectul dual al mitului fiindcă, pe de o parte, forța lui critică sporește prin generalizare, descrierea societății bizantine devine o crudă critică a societății capitaliste și, anticipativ, a fascismului; pe de altă parte însă are și un aspect clasicist, conservator prin concluzii, fiindcă egalizează orînduirile, șterge progresele, fie și mici, cucerite în timp de revolta maselor. Ar fi un nonsens să-i reproșăm lui Sadoveanu de a nu fi receptat importanța uriașă a revoluției socialiste: întreaga lui activitate a dovedit că marele scriitor a înțeles modul în care revoluția noastră soluționează probleme rămase veacuri fără răspuns. Dar dialectica mitului face astfel ca forța să-i fie și slăbiciunea: vrînd să semnifice prea mult, poate ajunge să atenueze, dacă nu să-și anuleze semnificațiile. În cazul dat, imobilitatea mitică reprezintă fie durerea adîncă a scriitorului în fața marelui val de sînge ce se azvîrlea asupra noastră, în fața persistenței nedreptății sociale *(Creanga de aur)*, fie necesitatea de a afla persistența unor valori, într-o lume — capitalistă — de degradare totală a valorilor. Dar dialectica mitului are o valoare funcțională generală, aplicabilă oricărei literaturi.

Am discutat despre setea de posesiune, manifestată prin crimă *(Baltagul)*, și setea de putere, manifestată în conflictul

dintre împărăteasa Irina și fiul ei Constantin *(Creanga de aur)*. Iubirea e însă și ea o pasiune, și ca atare, dezordine afectivă. Care e atitudinea scriitorului? Ambiguă. Privită cu mîhnită simpatie, ea e o criză totală ce poate duce spre depășire sau tragic. Sentimentele Vitoriei pentru Nechifor nu intră în sfera artei decît în momentul definitivei despărțiri. Fiindcă, să nu ne-nșelăm, mobilul afectiv al extraordinarei acțiuni este iubirea : „Abia acum înțelegea că dragostea ei se păstrase ca-n tinerețe. Ar fi trebuit să-i fie rușine, căci avea copii mari; însă nu mărturisea asta nimănui decît numai sieși, nopților și greierului din vatră." Ceea ce o deosebește pe Vitoria de alte eroine sadoveniene este tragismul posterior, de unde și puterea ei de înfrînare, cumpătarea sub care ard toate flăcările patimii. Nebunia ei rămîne lăuntrică fără să altereze tiparul clasic al eroului pozitiv sadovenian, prin excelență omul ce-și domină forțele interioare. Pasiunea e însă tragică, fiindcă e ireversibilă.

S-ar putea spune multe despre înțeleptul sadovenian; acum să ne menținem la suprafață. El e mai puțin intelectual decît Zadigul lui Voltaire, mai raționalist și realist decît Alioșa, Mîșkin sau Kirilov, apropiat de înțeleptul goetheean, dar mai instinctual ca el, comunicînd cu natura. Decheneu îi recomandă lui Kesarion Breb : „Să fii limpede și mlădios ca izvorul și tot așa de stăruitor". Asta ne amintește de *le roseau pensant* al lui Pascal, dar sporit cu o notă heraclidian orfică. Și remarcă subtilă : „fă totul cu bucurie a spiritului, nu a ființei". E, deja, o condamnare a patimilor. De aceea, ceilalți „nu găseau blîndețe și prietenie în privirea omului". Condamnare deci a sentimentalismului. Trăirea intensă a eroilor sadovenieni, de nu se revarsă în epică pasională, se concentrează interior; așa, alt înțelept, Platon de la Sakudion, „trecu întors în sine și străin de toate". La fel Breb, la Hipo-



Scanned with OKEN Scanner

drom : „Părea singur în mulțime și ridicat deasupra ei. Părea într-un pustiu al propriului său suflet.“ O întîlnim ades și pe Vitoria întoarsă în sine, dar e o interiorizare ce nu tocește de loc eroilor sadovenieni simțul acut al realităților. De altfel, concentrarea spirituală e un bun al omului civilizat ; iar însingurarea trebuie privită metaforic. Un critic marxist, gîndind materialist dialectic, nu poate privi o valoare etică, o atitudine psihologică, în afara condițiilor social istorice concrete. Un scriitor populist, probabil, l-ar fi așezat pe Kesarion Breb în fruntea unei răscoale a sclavilor atei și cu program politic radical ; numai că Mihail Sadoveanu avea prea mult respect pentru realitatea istorică, știind, de asemeni, că fiece adevăr își are ora sa.

Seninătatea lui Kesarion Breb e opusă pe de o parte crudelor intrigi de Palat, expresie a setei de putere în disprețul ei total față de nevoile adînci ale populației, pe de alta, zvîrcolirilor de pe Hipodrom, Agorà degenerată, unde înfruntarea furioasă a Verzilor și Albaștrilor, expresie a simpatiei divizionale administrative, teritoriale, are labilitatea unor atitudini politice confuze. Peste veacuri, surîsul ironic al marelui maestru o va fi identificat-o cumva cu agitația sterilă a parlamentului burghez. E în liniștea lui Kesarion Breb o critică implicită a pasiunilor : „Era în ei (ochii Străinului, *p.g.*) o liniște și o trăire în afară de patimile lumii ; era ceva care se îmbina cu cerul și cu nesfîrșita strălucire a zilei înflorite pe cînd dinspre Hipodrom veneau zvonurile zavistiei amestecate cu pulbere“. Cum spuneam, participarea, solidaritatea activă nu pot fi judecate în absolut, eroii nu pot fi scoși din contextul social istoric ; Străinul e spectator în Bizanț, fiindcă misiunea sa e să vadă și să judece. Crezut mereu chiromancian de oameni ce credeau în vrăji, demoni și sfinți, Breb e pur și simplu o minte pătrunzătoare, ce gîndește adînc, interpretînd semnele

Scanned with OKEN Scanner

apercepute de o excepțională atenție liberă. Asupra adevăratei sale puteri păstrează o ambiguitate surîzătoare :„ — Poți cunoaște tainele oamenilor și dezvălui viitorul? — Am învățat, Doamnă, a ceti semnele pe care le-a pus Dumnezeu în lucruri și în oameni.“ Apoi, trăgînd cele douăzeci și două de foi de fildeș pe care sînt zugrăvite semnele hieroglifice, citește în ele ceea ce amănunțita sa anchetă socială și pătrunzătoarea interpretare a datelor problemei, i-au revelat. Aparența magică e păstrată, dar substratul raționalist, ca și în ședința de chiromancie a babei cu Vitoria, e mărturisit cu zîmbet subțire.

Seninătatea lui Kesarion nu e însă desăvîrșită ci e cutremurată de crize. Iată un exemplu : „Kesarion coborî singur, împresurat de cercu-i de întuneric, fără să-și vadă slujitorul. Era într-un ceas de trudă lăuntrică și de răsucire pentru a domoli în el însuși o fiară. Obrazu-i trist era alb pentru lumea înconjurătoare.“ De altfel, cunoașterea adîncă a realului nu produce exultanță : „Era în toate o mîhnire dulce“. Într-adevăr, nu era nimic îmbucurător în rezultatele anchetei sale bizantine, nici anul 33 nu vestea, repede, decît suferință, sînge și umilire. Dar durerea nu e fără remisiune, căci „Dacă n-ar fi întristarea, n-ar fi bucuria“. În dialectica pasiunilor, „Simbria stă în fața noastră, ca pulberea rodului în floare“. Cumpănirea suitoare a întristării și bucuriei invită înțeleptul sadovenian la liniște interioară sintetică. Spunînd că Străinul e un simplu anchetator obiectiv, am greșit (intenționat), spre a simplifica. În realitate, Breb se implică, desigur, în felul său abstras, în miezul veninos al lucrurilor; era, firește, un aspect al anchetei sale ce trebuia să cunoască și pe dinlăuntru stările imperiale; totuși, implicația sa devine mai adîncă decît intenționase inițial, iar mobilul implicației este iubirea.

Fiindcă, evident, *Creanga de aur* este și o poveste de dragoste. Savin Bratu, în lucrarea sa monografică intitulată

*Mihail Sadoveanu*, scrie în legătură cu acest aspect : „Iubirea lui, nemărturisită, deşi în profunzime şi tainic împărtăşită, rămîne o valoare etică şi estetică întipărită în istoria desprinderii sale de ceea ce e pieritor şi zadarnic. În nefericirea tinerei împărătiţe a Bizanţului, la care stă martor, el ştie că iubirea lui e vinovată şi mărturisirea acestei vini e unica lui confesie către cea iubită.“ (p. 407.) Culpabilitatea nu stă însă numai în faptul că se află sub un jurămînt ce nu-i îngăduie împlinirea naturală a sentimentului împărtăşit, ci şi, mai ales, în aceea că fusese el, tocmai, instrumentul destinului ei tragic; or, tocmai obligaţia morală de a proteja pe cea pe care el o adusese în palatul de venin şi sînge îl implică în viforul luptei pentru putere al celorlalţi. Paza lui e însă ineficace, tînăra împărătiţă avea să fie închisă în temniţa mănăstirii, părăsită, apoi văduvă.

Iubirea se declanşează la prima vedere, aşa cum se întîmplă, de obicei, la Sadoveanu, cu o violenţă ce, aici, va arde pe dinlăuntru : „O! vedenie a frumuseţii eterne, suspină Kesarion în adîncul fiinţei sale“. „Şi inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemuritoare.“ Maria e întruparea frumuseţii, care e armonia sensibilului : „Era o armonie mlădioasă. Era un cîntec al mersului. Erau ochii plini de adîncimea plăcerilor.“ Pasiunea lor e telepatică, vorbesc de la distanţă : „Inima mea te-a găsit, îi zise Kesarion fără cuvinte. Clipa aceasta zadarnică putem s-o lăsăm să se înalţe în soare ori să cadă în Propontida; avem înaintea noastră veşnicia întristării.“ Între ei e o imposibilitate; tragismul posterior al iubirii Vitoriei se completează aici cu separaţia iniţială. Fiecare e pe orbita sa şi ele s-au conjugat o singură dată. E frumuseţea unei mîhniri calme, bucuria pură a unei dovezi definitive : „Iată, ne vom despărţi“, spune Kesarion. „Dar ceea ce e între noi, lămurit în foc, e o creangă de aur

înflorit care va luci în sine, în afară de timp." În desfășurarea destinului interior, despărțirea era implicită în punctul de pornire al fiecăruia. Mai larg privite lucrurile, bucuria și durerea sînt la Sadoveanu momente ale unei dialectici alternative; dar repetiția lor poate fi ruptă prin ridicarea la sinteză, libertatea prin cunoaștere, ce le conține modificate, contopite în aliajul unui nou metal, simbolizat prin creanga de aur, nesupus risipirii.

Am urmărit cîteva aspecte sub care poate fi analizată *Creanga de aur*: basm, roman istoric, „scrisoare persană", poveste de dragoste, scriere parabolică. Oare fiecare, în parte, poate fi socotită o structură? Mă tem că aș exagera afirmînd aceasta. Se conturează însă, ca și la *Baltagul*, două structuri comunicante: una e a romanului istoric, monografic și realist, a doua, structura parabolică, mitică; ultima nu anulează, ci completează. Poate că, în loc de structură mitică am putea vorbi de semnificații, reverberații, sensuri etc.? Asemenea semnificații pot apare pe solul unei structuri, dar cristalizează, ele însele, într-o structură proprie atunci cînd cartea poate fi citită și analizată coerent, de la un capăt la altul, fără a fi obligat să părăsești legile interne de organizare ale structurii respective. Deci, se poate vorbi de polistructură atunci cînd unei cărți i se pot da două, sau mai multe interpretări coerente, independente. Cel mai adecvat ar fi însă dacă exegeza ar fi și ea polimorfică, urmărind adică atît fiecare plan al cărții cît și legăturile intime interstructurale. Existența polistructurii dă profunzime textului și e unul din semnele capodoperei.

M-am referit, adesea, pînă acum, la tragicul sadovenian, *Baltagul* și *Creanga de aur* au fost privite ca tragedii. E nevoie de precizări și exemplificări, altele.

Critica nu a mai revenit la acea obiecție pe care o azvîrlise cu brutalitate un maestru al gafelor, H. Sanielevici, la

acuzația de naturalism : dimpotrivă, reliefîndu-se mereu farmecul naturii, frumusețea limbii, blajina surprindere a oamenilor și nemaipomenita poftă de a se bucura de bunurile terestre, s-a creat cu încetul imaginea persistentă și inexactă a marelui scriitor molcom, odihnitor și (cuvîntul nu a fost pronunțat, dar e în aer) idilic. Ar fi un nonsens să discutăm despre naturalismul lui Sadoveanu; dar, de ar relua cineva faimosul tabel sinoptic al inadecvatului critic și de-ar avea răbdarea să-l ducă la capăt, am rămîne cu toții surprinși de cîtă durere și violență cuprinde opera marelui moldovean. Observam undeva că nici un alt scriitor român nu a surprins atîta variată suferință, că doar în Dante și Shakespeare mai putem descoperi atîtea flăcări, atîta sînge și vaier.

Cum, pe de altă parte, efectul cathartic, liniștitor, al lecturii sale nu e de tăgăduit, să încercăm a schița relațiile dintre povestitor și povestire, raport în care am putea descoperi, în parte, secretul modificării durerii în surîs.

Vin oare rezervele ataractice din splendoarea stagnantă a naturii? S-au scris pagini frumoase, numeroase, despre contemplarea sadoveniană a naturii, dar aș vrea să atrag atenția asupra unui fragment din *Nada Florilor*; stînd chircit pe marginea bălții, printre sălcii, liane, papură și trestii, sub ploaie, băiatul care circulă prin această carte și prin aceste locuri, și care va deveni marele scriitor, observă „foirea formidabilă“ din ape. Lighioanele suie în zigzag-uri, din adîncuri, spre suprafață, mii de crustacee cu formele cele mai surprinzătoare, pui de pești ce șovăiau spre tiparul speciei, „umbra ghimpoasă a bibanilor“, „gura de balaur a știucii“, „caraşi cu reflexe de aur vechi, crapi bătrîni cu solzii ruginiți, scoici, melci, lipitori și șerpi, întreaga faună fără număr, fiica mîlului primordial, se frămînta într-o monstruoasă bucurie sub tremurul ploii de primăvară“.

Forța plastică și precizia minuțioasă a evocării, ca și acea capacitate aproape fantastică, pe care i-o admira G. Călinescu, de a descoperi „foirea formidabilă“ a vieții în zone pentru alții deșarte, cu un cuvînt, acuitatea concret senzorială unică în literele române au ascuns un alt dar, contrariu, ce i-a fost, cu animozitate sau prietenie, contestat. Nu-l denumea, de altfel, (el, modernistul, declarîndu-se într-un mod ciudat, florentin, admirator de linii simple și culori abolite), Eugen Lovinescu un venețian lacom de culori și de expresii tari, luxuriante aproape, ale vieții? Nu-l înfățișa G. Călinescu pe autorul *Zodiei Cancerului* drept un temperament rabelaisian? Desigur, era un lacom de forme și de toate hranele pămîntești; să nu uităm însă privirea lui atentă, de culoarea necesității, mîhnirea lui fără înduioșare. Aici se îmbină marea bucurie a vieții cu o totală ferocitate, privite, ambele, ca aspecte ale unui tot.

Și deodată, fraza aceasta sintetică și amară : „Era bucuria vieții și a morții, și a transformării necontenite“. Fiindcă pentru el nu existau amănunte, nici fragmente de real, ci o viziune halucinant de limpede a unității cosmice. Capacitatea sintetică și conceptuală a lui Sadoveanu a fost negată sau ignorată fiindcă ea nu se exprima conceptual, ci metaforic, fiindcă ea nu e decît subtextul, aș zice antagonic, al lăcomiei sale de concret senzorial. S-a vorbit mult de tăcerea sadoveniană, care era o transparență receptivă, și, într-adevăr, puterea lui de comunicare cu realul era neobișnuită. Era o metodă de lucru această încordare relaxată; citez tot din *Nada Florilor* : „Cît stau în baltă, lîngă tovarășii mei, sînt fericit ca salcia ori ca papura și parcă nu mă gîndesc la nimic, dar știu că intră în mine nesimțit tot ce sună și tot ce se vede, ca soarele care lucrează în mîzga pămîntului și în ape“. Poate că nu există act de comunicare dăruită mai desăvîrșit decît arta.

Scanned with OKEN Scanner

Liniștea sadoveniană nu poate fi înțeleasă, însă, doar ca pasivă contemplație, ea este în același timp o atenție supra-sensibilă în care „tot ce sună și tot ce se vede" se înregistrează cu precizie, ca în transparența imperceptibil voalată a, să zicem, acestei acuarele: „Munții erau aproape, sub ușoară pîclă, și aerul avea o limpezime de izvor. Pe șesul larg, între buchete de sălcii, înfloreau fînețurile și sfîrîiau cosașii sub vibrarea luminii fierbinți. Treceau în zboruri joase, din cînd în cînd, dumbrăvenci și turturele și grupuri mici de rațe sălbatice vîslind grăbit ca într-o furtună a înălțimilor." Starea aceasta, de liniște atentă, îmbină, într-un echilibru anumit și rar, comuniunea și distanțarea; cel de-al doilea element, posterior, însoțește actul creației.

Sadoveanu nefiind un analist, ci mai degrabă un comportamentist, adică, ar zice Ibrăileanu, un „creator", sugestia mișcării interioare e completată de culoarea afectivă a peisajului. Funcția analitică a peisajului decurge tocmai din procesul dialectic comuniune-distanțare, sugerînd în același timp, voalat, unitatea fenomenală. Cînd Culi, eroul din *Ochi de urs*, ce poartă numele secret de familie al scriitorului, iese din prăpastia durerii în care-l zvîrlise moartea tinerei sale femei, peisajul pare mijloc analitic complementar: „Mai stăruiau în el oarecare neliniști — mai mult amintiri, către care zîmbea cu mîhnire". Și „Munții cei mai depărtați visau în pîcle, iar pădurile de la malul Frumoasei aveau în ele ca o dulceață a unor păreri de rău".

Iar cînd legea vieții îl desparte de cei morți și îi aduce înainte o formă nouă a frumuseții, sugestia analitică urmează aceeași cale: „privi pe luciul pîrîului heluncilor, ca în argint viu, săgetarea păstrăvilor după muște. Cîntau în otavă miliardele de tomniți, și pădurea pînă în adîncurile ei fremăta de beția vieții. Culi primi de la pămînt și de la brazi mireasmă

pînă în fundul sufletului.“ Scriitorul își însoțește eroii, cu comprehensiune, în prăbușirile și ridicările lor spre bucurie, dar o cumpănă îl oprește fiindcă, dincolo de exploziile afective, el înțelege legea, știe că nu-i poate opri din mersul firii lor, că el nu se poate confunda cu unul anume dintre eroii săi, fiindcă privirea lui cată să cuprindă întregul. Cred că sentimentul de libertate pe care ni-l relevă Sadoveanu, catharsisul sadovenian este necesitatea înțeleasă. Dacă moartea nu creează, în *Ochi de urs*, și nici în altă operă sadoveniană, sentimentul prăbușirii definitive, aceasta provine din faptul că scriitorul nu trage cortina pe momentul durerii maxime, ci reia ciclul vital pe spirala suitoare; aceasta provine din viziunea sintetică a lui Sadoveanu. Reluînd o afirmație de mai sus, el nu desprinde niciodată un fragment din real spre a-l înfățișa ca atare. Într-o viziune dialectică a realului, suferința, prăbușirea, moartea constituie momente doar ale unei fenomen cu mult mai vast și mai cuprinzător. Marele prozator nu se mulțumește numai să recepționeze cu precizie uluitoare senzațiile, ci le subsumează viziunii sale, ceea ce presupune conceptualizare și capacitate sintetică. Altfel spus, liniștea sadoveniană nu izvorăște dintr-un text nedramatic, ci din înțelegerea vastă și severă a totalității, a unității și devenirii universale.

Într-un sens, spuneam la început, Sadoveanu a scris totdeauna o literatură limpede — povestirea unei întîmplări sau a unei serii de întîmplări cu ample meditații lirice asupra naturii — ce a dat tuturor impresia deplinei înțelegeri. Impresia, în parte întemeiată, reluam, se bazează însă și pe necunoașterea sau ignorarea subtextului sau subtextelor, fiindcă dincolo de farmecul evident al povestirii coerente scriitorul a urmărit o semnificație pe care n-a transmis-o conceptual, ci metaforic. Ideea pe care aș vrea s-o dezvolt, cu referire la

Scanned with OKEN Scanner

două cărți grele de sensuri, necesită însă cîteva prealabile precizări, fără de care a vorbi de tragicul sadovenian ar putea părea inadecvat.

Cred că se pot acorda conceptului de tragic mai multe accepții, dintre care voi reține aici doar trei. În înțelesul cel mai răspîndit, care se reflectă și într-una din speciile genului dramatic, tragicul e o situație fără ieșire, o capcană a destinului sau caracterului, fiindcă toate soluțiile posibile sînt imposibile, duc la eșec, la distrugere. Acest mod al tragicului s-a manifestat îndeosebi în teatru, iar istoric vorbind, în clasicismul grec și cel francez. Spre deosebire de tragedie, drama, care e de cele mai multe ori romantică, presupune o luptă reală, între bine și rău, între o soluție salvatoare și o posibilitate catastrofică; de aceea, în dramă, chiar dacă finalul e teribil, lupta e posibilă, eroul are șanse, speranța e îngăduită. Un alt mod al tragicului este ceea ce Miguel de Unamuno a denumit „sentimentul tragic al vieții", și care poate fi extins la diferite etape ale romantismului. Aici, situația poate să nu fie tragică (după cum poate, tot atît de bine, fi), importantă e viziunea autorului care, chiar dacă ne vorbește despre cotidian are apercepție tragică. Deci, spre deosebire de tragicul clasic (în ambele sensuri), care e de situație, sentimentul tragic, romantic prin excelență, e de existență; uneori, destul de rar, ele pot coincide (Dostoievski, Beckett), alteori însă, nu (Eschil, Dante, Racine, Goethe, Tolstoi), situația tragică nu antrenează viziunea tragică. Am impresia că destul de mulți critici, referindu-se la tragic, au în vedere mai ales acest sentiment catastrofic.

Aș preciza că poate fi luat în considerare și un alt mod al tragicului, pe care l-aș numi al necesității, foarte apropiat, în multe privințe, de tragedia clasică, fiindcă el nu implică o viziune teribilă a lumii, ci se poate integra concepției umaniste

și raționaliste. El decurge din determinism și e o formă a psihic, distrugînd echilibrul personalității și provocînd dezastrul. În acest sens a putut vorbi G. Călinescu de tragicul la Molière, fiindcă eroii acestuia, monomani, se autodevoră. În tragicul necesității, deznodămîntul e în premise. Eroul tragic e un alienat în sens umanist, adică el nu-și mai stăpînește afectele, ci e condus de unul din ele. O asemenea atitudine nu se opune concepției umaniste și ataractice, fiindcă scriitorul e un pedagog ce studiază patologia afectelor și o expune ca și medicul ce descrie simptomele bolii în scopul prezervării sănătății. Sentimentul tragic al vieții, însă, extinde cauza răului asupra naturii umane, de aceea mi se pare nepotrivit cînd citesc despre umanismul romanticilor. Se poate pune întrebarea dacă tragicul, pe care l-am numit al necesității, nu coincide cu tragedia clasică; pentru anumiți autori, într-adevăr, sferele se suprapun, dar pentru majoritatea lor, nu; aceasta fiindcă tragicul clasic este, se știe, de situație, pe cînd cel determinist și necesar este de existență, are în vedere desfășurarea unui destin. Oedip se află într-o situație dată, preexistentă lui, iar eroarea lui e din necunoaștere; dar iubirea dintre Romeo și Julieta n-ar fi cu necesitate tragică, de n-ar fi existat o situație accidentală și impusă: dușmănia dintre familiile lor. Însă pentru Fedra, tragedia e profund caracterologică, împrejurările doar o stimulează, nu o creează, ca în cazul Romeo și Julieta. Deși analiza în fiecare caz în parte e complicată, nuanța de modalitate mi se pare necesară.

Așadar, vorbind de tragicul la Sadoveanu, nu am de loc în vedere acea viziune neagră și desperată, acel sentiment tragic al vieții, dureros și confuz. O altă distincție e utilă, între natura evenimentelor și perspectiva autorului față de aceste evenimente. Dacă cititori și comentatori chiar ai lui

Sadoveanu au avut o impresie de calm, de liniște, aceasta n-a putut de loc proveni din cele povestite de scriitor, ci din atitudinea lui față de cele povestite. Dacă raportul dintre scriitor și evenimente e neîndoielnic ataractic, aceasta nu înseamnă însă că substanța epică ar fi idilică, dimpotrivă, ea e în esență tragică.

*Demonul tinereții* e dezvoltarea mult sentimentalei romanțe cu călugărul din vechiul schit care, întrebat ce soartă rea l-a îndemnat să rămînă printre sihaștri, răspunde : doi ochi albaștri. Altfel zicînd, Naum Popovici, student la Medicină și în timpul liber alpinist pasionat, trecînd într-o vacanță pe la Mănăstirea Neamț, întîlnește, cu totul întîmplător, pe domnișoara Olimpia Ciudin, se îndrăgostește de ea și o cere în căsătorie, după care pleacă grabnic să-și lămurească situația materială, baza necesară a fericirii în doi; reîntorcîndu-se însă, peste cîteva zile, conform înțelegerii, află că familia Ciudin a plecat, drept care tînărul medicinist suferă un atac nervos puternic și îndelungat, după care se călugărește. Peste ani, cei doi se reîntîlnesc, iarăși întîmplător, în același decor, iar după o eliptică discuție care nu lămurește nimic, se despart mîhniți.

Înainte de a discuta delicatele merite ale acestei cărți „fermecătoare“ (G. Călinescu), aș avea de observat ceva suspect în țesătura ei epică însăși. Că un tînăr medicinist și alpinist e lovit de o gravă criză nervoasă, stînd cîteva luni în cumpăna morții, după care se desparte, scîrbit, de lume, izolîndu-se în viața pustnicească, și toate astea dintr-o decepție amoroasă, indică o complexiune nervoasă specială, fiindcă asemenea decepții sînt destul de frecvente, fără a produce atari dezastre neurosociale; dar, în afară de aceasta, există numeroase circumstanțe agravante pentru cel ce avea să devină fratele Natanail. Într-adevăr, domnișoara Olimpia,

Scanned with OKEN Scanner

ce răspunsese atît de repede înflăcărării medicinistului, nu-l trădase; ea părăsise localitatea unde ar fi trebuit să-l aştepte, chemată de o telegramă ce-i vestea moartea bruscă a tatălui său, deci un motiv destul de serios; mai mult, ea-i lăsase o scrisoare, pe care, ciudat, tînărul nu o găseşte, iar după însănătoşire, refuză s-o citească. Ieşit din criză, Naum nu-i trimite nici scrisoare, nici semn, ci mai stă cîteva luni în convalescenţă, la Neamţ; în sfîrşit, sosit la Iaşi, şi constatînd că fata, silită de ruina averii la care moartea tatălui o adusese, plecase în alt oraş, nu săvîrşeşte actul cel mai firesc, acela de a o căuta în oraşul unde se mutase, ci, întorcîndu-se la schit, se călugăreşte.

Nu se poate susţine, prin urmare, nici măcar faptul că ar fi fost o violentă decepţie amoroasă, ci doar un complex de împrejurări la care medicinistul alpinist reacţionează, pe de o parte, cu o violenţă disproporţionată, pe de alta, cu o pasivitate suspectă. Cît priveşte lipsa de iniţiativă, am exemplificat. Iată şi violenţa reacţiilor: aflînd că duduia Olimpia plecase, Naum se prăbuşeşte la pămînt, în vreme ce, din munte, se prăvale vifor cu gheaţă: „Nu mai avea o conştiinţă a existenţei", „ploaia rece amestecată cu grindina de gheaţă îl izbea. Se încovrigase ca un vierme, cu faţa în jos şi cu fruntea în pămînt." (*Opere* IX, p. 148.) Cel prăbuşit de durere„ a stat în celălalt tărîm optsprezece zile şi optsprezece nopţi" (p. 149), după care stătu o lună şi jumătate „fără ca să aibă decît nedesluşit înţelegerea lucrurilor şi oamenilor care-l înconjurau" (p. 150). Fără a spune, ceea ce ar fi exagerat, că împrejurările iubirii sale ar fi fost străine de criza adîncă prin care a trecut tînărul Naum, aş crede că ele nu au făcut decît să precipite o tendinţă de altă natură, care tendinţă ar fi descoperit oricum, în realitate, împrejurări menite a cristaliza într-acelaşi mod. Sau, cum spune călugărul Atanasie: „... şi

ca de un cutremur oamenii slabi au căzut, sfărîmîndu-se“ (p. 151). Realitatea este că Naum Popovici era dintre acele complexiuni delicate, abundente în opera sadoveniană, ce nu puteau suporta realul, violența înghețată a izbirilor în capitalism, și care, mai devreme sau mai tîrziu, s-ar fi retras într-un ocol al liniștii, asemeni lui Neculai Manea sau Lai Cantacuzin. Să ne îndreptăm atenția, deci, nu asupra romanței, pretext obiectiv, pretext epic, ci asupra forței interioare ce-l desprinsese de lume pe Natanail.

Despre condițiile sociale ce au declanșat asemenea retractilitate, specifice capitalismului, s-a scris mult și nu mai este nevoie să revin, preocupîndu-mă doar, aici, de particularitățile antieroului nostru. Prima ipoteză ce se înfățișează firesc, aceea a unei vocații religioase, se îndepărtează repede la o lectură atentă. Ar fi exagerat să spun că părintele Natanail era ateu, dar n-ar fi lipsit de temei să afirm că el era indiferent față de cele religioase, o indiferență plină de bună-cuviință, desigur, fără dorința de a sfrunta, o ascultare atonă. Slujbele, rugăciunile, posturile păstrate fără greș reprezentau o mecanică psihică, o igienă morală, printr-o antică tehnică a creării vidului interior. De o vocație religioasă nu poate fi însă vorba, nici chiar de credință. Ceea ce caută el în mediul călugăresc — care e mai degrabă un decor — e retragerea, refugiul și un loc de meditație asupra acelei probleme ce i se pare cea mai importantă dintre toate, a stării ataractice. Ar fi o precară pripeală să decretăm asemenea preocupări drept „mistice“ (deși ele au avut adesea forme de această natură), și să nu vedem o aspirație continuă a naturii umane, îmbrăcînd succesiv formele ideologice, concret-istorice, generate de societate.

Natanail nu se întoarce cu fața spre Dumnezeu, ci spre natură, spre a se descoperi pe el însuși; conversiunea lui nu

e religioasă, ci naturistă, inițierea ținînd de enciclopedia nescrisă a poporului poate fi raportată la ceea ce am putea numi rousseau-ismul sadovenian. E aici un anume tezism cu care marele scriitor e, de altfel, consecvent : „Căci lumea aceea primitivă rămăsese în multe privinți cu complicații pe care nu le mai cunosc și le-au uitat locuitorii cetăților. El trebuia să cunoască și să învețe semne și sunete în legătură cu cîteva mii de noțiuni care erau despărțite de ceilalți și închise pentru ei. Numele plantelor și copacilor, al gîngăniilor, al zburătoarelor și fiarelor. Cu fețele lor, schimbătoare, cu umbletul lor, cu modulațiile glasurilor, cu urmele pașilor, cu tot ce era al lor în amănunte, — toate trebuia să le știe cu mirare, apropiindu-se prin ele de minunile neistovite și veșnicie (p. 165)". Oamenii acestei „lumi întîrziate" nu cunosc „simplificările civilizației", de aceea trebuie să cunoască semnele vremii după vînturi, ceasul după soare, să știe să producă singuri focul și să descopere, pentru a se hrăni, rădăcini comestibile și poame sălbatice, să prindă peștii cu mîna etc. „Dînd la o parte invențiile lumii noua, care nu sînt esențiale vieții, nici nu-i aduc fericire, lui Naum i se părea că găsește aici adevărata etapă a eliberării omului..." Și : „Eresurile și înșelările lor erau cu mult mai puține decît adevărurile care erau nesfîrșite. Chiar demonii, farmecele și miracolele nu erau o absurditate cum socotise el fără replică posibilă, în cealaltă viață. Ci erau aspecte ale fenomenelor vieții, care aveau alte semne, alte nume și alte explicații decît în lumea din care ieșise el." (p. 166.)

Acest tezism rousseau-ist, pe care, într-o formă sau alta, îl întîlnim în aproape toate cărțile lui Sadoveanu, și care l-a ținut aproape de poporanismul literar al *Vieții românești*, are două laturi contradictorii. Latura pozitivă e respingerea capitalismului burghez cu toate implicațiile sale, proclamarea

poporului ca izvor al realității și valoare supremă, transformarea vieții poporului în materia primă a literaturii; latura negativă există și ea, însă, și constă în aceea că o dată cu capitalismul e respinsă întreaga civilizație tehnică, propunîndu-se o, cum zice Ion Barbu, „slavă stătătoare“, imposibilă. Despre asta însă am mai vorbit, scriitorul renunțase el însuși la utopismul său stătător, salutînd cu dragoste revoluția industrială socialistă, și dacă am revenit e nu pentru a insista, ci tocmai a încerca să demonstrez că nu aici stă valoarea cărții. Tezismul, de altfel, cum se știe, îmbătrînește repede.

Personajele sadoveniene nu sînt individualități complexe, ci ipostaze, de aceea, a vorbi despre personaje înseamnă să analizezi simboluri. Mai întîi există aici (și aici) o împărțire categorică între pămînteni, ființe reale, și ceilalți, tîrgoveții gălăgioși și efemeri, numiți în derîdere „europenii“. Agitația lor sterilă e bufă și scriitorul îi privește cu ironie blîndă dar categorică. Ei sînt un epifenomen, turiști, umbre ce se șterg cînd se lasă vînturile înghețate din munți și prind a sufla furtunile albe. Amuzant e că acești „europeni“, reprezentanți ai civilizației extreme, sînt de fapt blajini orientali, cu tabiet, tacla, chief, ciubuc, cafea, chisea, șerbet, feredeu, obosiți de larma teribilă a Ieșilor și trăgîndu-se moale către ozon și iarbă verde. A-i discuta separat ar fi inutil de vreme ce, spuneam, sînt epifenomene; ne vom opri doar puțin în cerdacul familiei Ciudin, cerdac unde se statornicise pretextul ce avea să ducă la metamorfoza medicinistului Naum în părintele Natanail, cel ce se trata cu iarba Roxil. La doamna Ciudin, ființă șoptitoare și bolnavă, scriitorul salută discret o suferință îndurată demn, lîngă un bărbat disprețuit și care o ruinează. Domnul Ciudin e înfățișat în două momente: în cel dintîi, el expune teoriile sale economice, antisemite și medicale; în economie, zice d-sa, tot răul vine de la evrei, *ergo*, trebuie organizate

cooperative care să dea faliment. Deci, preocuparea sa e de a funda cu bani proprii cooperative care, dînd faliment, îl ruinează şi pe el, dar, zice tot Ciudin, caragialeşte, din faliţii de azi vor ieşi negustorii autohtoni de mîine. Teoria e originală. Cît priveşte medicina : numai apă şi zarzavaturi fierte, iată secretul longevităţii. Ciudin va cădea lovit de dambla la cîteva zile după ce (al doilea moment) îl vom vedea hăpăind cu lăcomie mîncări grase şi grele. Ciudin e un „european" penibil, suferind de boala ruşinoasă a antisemitismului, strîns în universul său provincial, incapabil de o idee universală. Societatea căreia Natanail, mîhnit, îi întorsese spatele, merită disprețul, dar nu reprezintă nici civilizaţia, nici ideea europeană, ci degradări jalnice ale lor.

Ca să revenim acum la personajele lumii reale, ele reprezintă pentru Sadoveanu semne ale cîte unui drum posibil. Din acest punct, important, de vedere, cel mai asemănător cu povestitorul moldovean mi se pare a fi Thomas Mann. Prin acest procedeu, cartea devine un dialog de voci, o întretăiere de posibilităţi. E însă, în ce-l priveşte pe Natanail, de remarcat, că el nu e un erou de bildungsroman, un erou care alege între diverse posibilităţi, ci un erou tragic a cărui existenţă e determinată. Reamintind celebrele cuvinte ale lui Malraux, după care moartea transformă o viaţă într-un destin, se poate spune că existenţa lui Natanail se transformă într-un destin încă la sfîrşitul cărţii, cu mult înainte de moartea lui fizică, fiindcă Natanail nu mai putea deveni, renunţase la libertatea alegerii, la dreptul şi datoria omului nu numai de a fi, ci şi de a se manifesta în esenţa lui, printr-o neîncetată opţiune.

Confruntările lui Natanail sînt puţine, dar concludente. Din prima confruntare, cu „europenii" de la Iaşi, a ieşit repede zdrobit, atît de repede încît demisia lui precipitată a căutat primul pretext, cît de cît verosimil.Era necesară şi confrun-



Scanned with OKEN Scanner

tarea cu celălalt pol al universului sadovenian, cu oamenii vechi, trași în munte și care viețuiesc într-o fază pastorală. Acești baci rousseau-iști se integrează ritmului naturii, ciclurilor ei firești, și, baci fiind, nu impun naturii nici o silnicie, iar natura umană nu acceptă aproape nimic din tehnica omenească. Ei consumă produsul firesc al oilor păscătoare de iarbă, își spală (rar) cămășile în zer, își ung pletele cu unt și doar barda e acceptată ca modificatoare a bradului în cîteva unelte și mobile elementare de lemn. Oricît de simpatici ar fi bacii, e greu de conceput un întreg popor trăind azi după metodologia aceasta. De altfel, utopismul scriitorului nu mergea atît de departe, el opunea mai ales două morale și predica simpatia pentru simplu și firesc. Natanail se simte bine cu bacii și ia cunoștință (semn al areligiozității sale) de religia lor antecreștină cu zîmbet. Baciul Mănăilă, bunul Huron, respingea ideea unui rai dematerializat, „așa un loc de lumină unde stai ca un abur fără trup". Cînd aude asemenea păreri, Mănăilă zice : „ — Hm, făcu baciul, mă miram eu să fie mai bine decît aici..." (p. 20.) Concepția lui e veche, mult anterioară creștinismului : „Eu zic așa că numai cu necuratul trup putem avea plăcere". În viața viitoare sufletul are necesitățile trupului, bucurîndu-se de binefacerile săvîrșite în lumea aceasta și de amintirea celor rămași :„ — Ba eu mi-am zidit fîntînă, ca să am apă cînd mi-a fi sete dincolo. Și-am dat de pomană, pită, sare și caș — ca să nu sufăr de foame. Și acești feciori, după ce-oi pieri eu, ș-oi fi subt iarbă, au să vie să-mi cînte deasupra. Ș-au să mănînce ș-au să beie cu mine, ca să mă satur și eu. Asemenea rînduială noi am apucat-o de la alți baci mai vechi decît noi, care s-au petrecut demult din lume..." (p. 20—21.)

Natanail nu caută să risipească ereziile cam păgînești ale baciului, el împărtășește tendința acestuia spre un acord între

natura naturans și natura umană. Dincolo de formele religioase se întrevede un materialism solid, o încredere în realitatea realului, oroarea de idealism, care privește corpul ca principalul inamic al omului. Cultul naturii și al omului natural la Sadoveanu se delimitează însă de rousseau-ism în anume privințe; utopia bunului sălbatic era un deziderat mai degrabă teoretic, iar acest om privit de departe cu o exaltare vagă, în vreme ce la Sadoveanu omul naturii e o realitate extrem de bine cunoscută, înfățișată fără nici o aură. Natura însăși nu este la Sadoveanu o totalitate simplă și ideală, în care contradicțiile s-au topit, ci, dimpotrivă, o realitate complexă, în care coexistă elemente contrarii. Farmecul și poezia naturii la Sadoveanu nu exclud violența și moartea (asupra acestui aspect voi reveni) și cine citește cu atenție nu poate să nu fie izbit de duritatea unor realități, duritate ce risipește idilismul.

Una din constantele lumii sadoveniene e răzvrătitul, cel care rupe contractul social fiindcă societatea (burgheză) nu și-a respectat obligațiile. Desfăcînd contractul social, răzvrătitul iese în afara legilor, se ascunde în codru, „e hăituit și adesea răpus", dar el nu se consideră nici un moment drept infractor fiindcă societatea e cea care a greșit, iar nu dînsul. Ca să poată trăi, Pintilie devine hoț, „pradă, fură, nu omoară", dar el nu se consideră vinovat, ci își exercită numai drepturile firești decurgînd cu necesitate din starea sa de exlus din societate.

Adolescentul care îndrăgise poveștile cu haiduci a rămas statornic simpatiei sale față de răzvrătiți; scriitorul matur a depășit însă romantismul și aspirațiile rousseau-iste; clasicismul a integrat organic romantismul dar nu i s-a supus. Scriitorul rămîne fidel realității și, cu toată simpatia pentru Pintilie, nu-l salvează printr-o miraculoasă căsătorie cu o domniță. Protestul anarhic și individual al haiducului este

ineficace. Sadoveanu știe, forțele orînduirii nedrepte erau mai puternice, așa că Pintilie e hăituit ca o fiară: „În ochii lui tulburi, Natanail cunoscu deodată privirea lupului. Și avu iarăși în el o tresărire de milă și mîhnire.“ (p. 192.) Există, în aceeași ordine, alte două confruntări ale lui Natanail, mai tainice: cu lupul și cu bradul. Hăituit este și lupul, care trăiește în pădure după legea sa. Scena impresionantă a uciderii lupului (p. 177—179) ar merita transcrisă în întregime; mă mulțumesc să notez că groaza morții înfioară pădurea, care nu e de loc locul netulburatei liniști și a păcii. Înconjurată de dușmani, dihaniei „îi crescuse dintr-o dată coama, care o făcea mai înaltă; și cînd se răsuci, cu ochii sîngeroși, cercetînd cel mai bun loc de trecere, apăru ca o fantomă a umbrei, mînioasă, înfricoșată, și tristă în același timp“ (p. 177). Lui Natanail, care merge „purtînd ca pe o ființă neliniștea pe grumaji“, i se pare, privind lupul mort, „ca și cum rămăsese lîngă el ceva al său“ (p. 179). O altă execuție este omorîrea bradului (p. 193—194), care cade „cu un vuiet înăbușit“. Tăierea copacului e înfățișată ca un asasinat și ideea scriitorului este că violența se află pe toate treptele naturii; și aici se poate vorbi de antiidilismul scriitorului.

Cartea se deschide sub semnul Timpului; bate toaca, împletind timpul individual cu eternitatea. E interesant de observat că eternitatea, ca și sufletul nemuritor al baciului Mănăilă, nu e o abstracție, ci are un corp care e natura, adică o armonie integratoare a totalității: „vibrări, lostuni, lumină și mireasmă, peisagii de brazi, ziduri...“ (p. 12). Idealismul încearcă tocmai dematerializarea, anularea senzorialului, în timp ce la Sadoveanu se observă tocmai materializarea conceptelor celor mai abstracte; eternitatea are vibrări, lumină și mireasmă, ea nu e o epurare absolută, ci dimpotrivă, o integrare a tuturor elementelor. Tot așa, ataraxia

Scanned with OKEN Scanner

nu presupune, la Sadoveanu, ieșirea din timp. Senin, Natanail apercepe distinct timpul: „Acolo, în părețele alb avea un ornic în cerc de abanos. Însemna aproape neauzit pulsațiile timpului.“ (p. 57.) Boala e o tulburare în apercepția timpului: „Cele douăsprezece ore duble au fost însemnate de atîtea ori de un enorm paianjen negru care umblă pe-un cadran fără formă, fără lumină și coloare“ (p. 150). Așadar, timpul este o devenire a realului aperceput în totalitatea datelor sale sensibile.

Reamintesc că Natanail nu se afla în munți printr-o vocație religioasă, ci scopul său era dobîndirea liniștii prin meditație: „Cu ochii pe jumătate închiși și privind în sine, către sufletul său, stă drept și neclintit cu trupul, ca o fantasmă neagră, și numai mîinile îi tremură și cîntă“ (p. 14). De remarcat, iarăși, că în timp ce meditația mistică e o încercare de eliminare treptată și, de se poate, totală, a concretului și senzorialului, acest „cîntec al liniștii“ e o vibrație poetică a naturii: „Veni o înfiorare peste păduri și cetinile din jurul lor fîșîiră prelung. (...) Iar pentru ca rînduiala tainelor să fie deplină, cînd sta șuierul brazilor în răstimpuri, năștea, stins, din depărtarea de la miazăzi, glas de bucium“ (p. 15). E aici o deschidere spre real, meditația romantică asupra armoniei naturii, dar nimic dintr-o meditație religioasă, un panism mai degrabă decît un panteism care, oricît, conține ideea divinității. O idee constantă a întregii opere sadoveniene este acordul între natura umană și natură, cuprinderea omului în devenirea eternă a realului. Cartea începe printr-un moment de echilibru al lui Natanail: „În sara aceasta așa de frumoasă însă, și-n clipa aceea unică din viața lui, fără pereche în trecut și în viitor, Natanail primi în el cîntarea nouă...“ (p. 15). Natanial „era concentrat mai mult în sine. În sara asta toate îi păreau bune și tihnite. Străbătuse ușor poteca printre păduri simțind

nevoia să schimbe o vorbă cu oameni din lume (baciul, *n.n.*) și să-i intre cerul în suflet ca un fum de floare violetă." (p. 23.) Caracterul poetic al meditației e limpede. Noaptea, în „farmecul de piatră al întunericului celui mare", „Natanail ieși sprinten și fără somn în cerdacul lui și privi făclioarele cerului cu un simțământ sămănînd iubirii" (p. 34).

Ca orice stare poetică, ataraxia lui Natanail e ușor vagă, incertă: „Gîndurile acestea pluteau mai mult în el, ca un sentiment. Se silea să nu le dea o formă, ca să nu strice întru nimic echilibrul în care i se părea c-a ajuns; ca să puie cît mai puțină reflexie a propriei lui stări, asupra căreia, ca pe o rană grea, se prinsese o ușoară și transparentă pieliță: la o silință ori la o zguduire, putea iarăși sîngera cu ușurință." (p. 36.) Liniștea lui era însă precară: „Natanail nu izbutea să-și ție mai îndelung acel echilibru care-l bucura, — din pricina unei perfide imaginații. Sta ascunsă în el și-l pîndea. O distracție, o oboseală o făcea să apară, să joace, să lucească, să se coloreze." (p. 50.) Era, mai întîi, demonul amintirii: „Nu se simțea bine decît atunci cînd, între prezent și ce fusese odată, rămînea coborîtă perdeaua de întuneric. Demonul însă o ridica într-un colț — și pe acolo se furișau umbre vagi, mesageri ai trecutului." (p. 50.) Liniștea era deci aparentă; și a fost îndeajuns să reapară ochii Olimpiei, pentru ca o mare tulburare să reînvie. Aici, scriitorul se oprește și reamintește povestea de dragoste la care ne-am referit. Era, apoi, demonul durerii: suferința lui Pintilie cel hăituit, a lupului ucis, a bradului doborît — pretutindeni, suferință și neputința lui în fața acestor dureri. Iar în noaptea în care credea că-și redobîndise echilibrul, femeia aceea cu un copil bolnav, care-l ruga să citească rugăciuni pentru moartea fiului ei: *mater dolorosa*, totuși. Și neputința lui în

fața durerii. Nu scrisese Dostoievski că moartea unui singur copil inocent îl neagă pe Dumnezeu?...

Înconjurat de durere: „Privind prin durere, am văzut lumea astfel și explicațiile lucrurilor au luat altă formă. Raport de suferință între noi și ce ne-nconjoară: asta-i lumea noastră." Se mai poate vorbi de pacea sufletului?: „În fiecare clipă sînt altă stare afectivă" (p. 5). Revederea trecutului, care aici se numește Olimpia, sfarmă și precara liniște: „golul pe care-l avea în juru-i, un gol cu totul neînțeles și nelogic". De aceea, pe fața lui Natanail, „lucea ca un reflex de lună" (p. 185). Zguduit în „tihna misticismului său", Natanail se duce la un schit din munte să caute alinare, dar în locul unui ascet, găsește un gospodar pornit să-și sporească ograda: „— Măi oameni buni, strigă schimonahul, băgați de seamă cît tăiați din topor și cum puneți pe urmă fierăstrăul, — ca să nu cadă cumva bradul peste chilie" (p. 193).

Era posibilă oare liniștea interioară? Cartea se încheie cu un semn de întrebare și cu o boare de speranță: „Natanail se așeză în soare, pe un colț de trunchi putred. Stăruiau în el mîhnirea și neliniștea — de aceea se răsfrîngeau în toate cîte-l înconjurau, oameni și lucruri. Nădăjduia însă, închizînd ochii, într-o pace și într-o binecuvîntare. Viitorul poate nu i le mai păstra; înapoi nu se mai putea întoarce; le simțea însă nedeslușit, din pămînt și din miresmele pădurii, din moartea și viața care se urmează și se amestecă necontenit." (p. 194.) La această concluzie să ne oprim puțin.

Ideea cărții e posibilitatea descoperirii fericirii prin meditație, Natanail e o ipoteză iar demonii sînt pasiunile. Fragmente ale realității sînt aduse ca argumente, în măsura necesarului, doar. Descoperind că viața socială burgheză este convenție și minciună, mai bine zis presimțind, studentul în Medicină se retrage în munți, unde, sub haina călugărească,

Scanned with OKEN Scanner

forma ce-i asigură socialmente posibilitatea meditației, începe lupta cu demonii, adică pasiunile, cauze ale suferinței. Încercarea este însă un eșec, paradisul ataractic îi e refuzat. Durerea îi apare pretutindeni, cu mii de chipuri. O posibilitate de a ieși din criză însă pare a mai exista : acceptarea realului ca devenire eternă, amestec de bucurie și suferință, de viață și moarte; a dori să te izolezi de suferință e cu neputință, viața trebuie acceptată, contradicția depășită în devenire, izolarea nu rezolvă nimic, fiind imposibilă. Individualul, ego, trebuie depășit, prin integrare în umanitate. Există o determinare interioară care-l face pe Natanail să se retragă din fața loviturilor și totalitatea unor reacții creează un destin. Ajuns la extrema limită, Natanail își dă seama că drumul retragerii e sterp. Tragismul sadovenian constă în aceea că există o înlănțuire ireversibilă a cauzelor și efectelor, un strict determinism psihologic care nu e abolit nici pentru eroii cei mai iubiți. Natanail poate încerca o altă soluție, dar numai de la nivelul la care se află, drumul întoarcerii e închis, trecutul e ireversibil. Dacă lăsăm de-o parte costumația monahică, rămînem la aceea că tendința însingurării creează o situație obiectivă care la rîndul ei devine cauză. Natanail a experimentat meditația solitară și Paradisul i s-a refuzat. Solitudinea se arată a fi ea însăși unul dintre demoni, demonul singurătății.

Raportul om-natură ocupă, cum se știe, în opera sadoveniană un loc enorm, avînd o funcție de catalizator : natura umană, bună în structura ei inițială, se pervertește în lumea burgheză, citadină și își păstrează valorile, puritatea, inocența, inițiale, prin legătura cu natura (naturans). Acest aspect, rousseau-ist, foarte cunoscut al literaturii sadoveniene, în care natura umană e asimilată naturii, reprezintă elementul romantic, dominant în tinerețe, dar neanulat nici în celelalte etape ale creației marelui scriitor. Să adaug că acest aspect

Scanned with OKEN Scanner

nu este umanist fiindcă, dintotdeauna și în toate epocile dezvoltării sale, umanismul a considerat natura umană ca o antinatură, omul fiind rezultatul efortului pe care conștiința îl exercită asupra naturii ca spontaneitate. De aceea umanismul a fost totdeauna raționalist și clasicist, *ergo*, antiromantic. Efortul umanist nu ducea, nu tindea la anularea naturii ca atare (ar fi fost o aberație, iar umanismului îi repugnau exagerările), ci la o atenuare, o șlefuire a vitalității dezordonate. Deosebirea dintre timpul umanist și cel romantic ar fi aceea dintre o grădină și o pădure.

S-a observat însă mai puțin, în comentariile sadoveniene, o altă latură a concepției sale, și care se află în contradicție cu prima, anume, critica pasiunilor. Bineînțeles, s-a scris mult despre umanismul operei lui Sadoveanu, dar această tendință a spiritului său, incontestabilă, a fost pusă în legătură nemijlocită cu prima latură, naturistă și romantică, deși ele se resping. Să încerc mai întîi să explicitez ce înțeleg prin critica pasiunilor, după care să vedem cum coexistă în concretul artistic acest antagonism. De romantism se leagă, după cum bine se știe, specificul național, pasiunea istoriei și cultul libertății. Aceasta nu înseamnă de loc că umaniștii nu au fost patrioți și democrați, dimpotrivă, doar că civismul lor tindea, artisticește, la un *homo universalis*, iar în conceptul de libertate (politică) precumpănea procesul intelectual al înțelegerii necesității. Tendința spre un tip uman perfect depășea localul, particularul, individualul, iar epoca istorică era un simplu decor în care se desfășurau aceleași pasiuni etern umane. Diferențele pot fi explicate, firește, istoric. Clasicismul rinascentist era o reacție la pulverizarea politică feudală, o încercare de a regăsi unitatea lumii antice dincolo de nenumăratele frontiere care — reamintesc — nu erau naționale. Deci, umanismul rinascentist nu era antinațional, ci antenațional.

Romantismul, în schimb, apare o dată cu redeșteptarea națiunilor și este o consecință indirectă a Revoluției franceze. Desigur că, în evoluția sa ulterioară, umanismul s-a îmbogățit, fiind sensibil la transformările structurale prin care a trecut societatea secolului al XIX-lea.

Cît privește natura, umanismul, inițial reacție antiteologică și antiscolastică, rămîne tot timpul antropomorfic și raportat la real, la natural, chiar de va dori să-l corijeze.

Atitudinea față de pasiuni apare însă diametral opusă: în vreme ce romantismul le exaltă, le consideră proprii omului care, prin pasiuni, își manifestă natura sa, clasicismul le consideră cu suspiciune ca pe maladii ce distrug echilibrul necesar. Să ne amintim de strigătul dezolat al lui Settembrini cînd îl vede pe Hans Castorp, îndrăgostit de doamna Chauchat, plecînd cu aceasta: „Ingegnere" (un apel la profesiunea uitată, de om pozitiv, la demnitatea lui de matematician...); sau la emoționantul: „Apolo! Apolo! *lama sabactani!*" pe care-l suspină un personaj al lui Aldous Huxley *(După focul de artificii)*. Atitudinea lui Mihail Sadoveanu față de pasiuni e ambiguă: pe de o parte, pasiunile (mai bine zis unele dintre ele: iubirea, setea de libertate) sînt privite cu simpatie deschisă, pe de alta, de la Haia Sanis la beizade Alecu Ruset, trecînd pe la Anița *(O istorie de demult)*, Daria Mazu și Natanail, rezultatele ei sînt demonstrate ca fatale. Dacă simpatia lui Sadoveanu pentru pasiuni e o manifestare a romantismului său (dominant în epoca de tinerețe), critica pasiunii — adică descrierea nemiloasă a evoluției și a finalului catastrofic — e de natură hotărît clasicistă și umanistă. Urmările artistice ale ultimei atitudini sînt extrem de însemnate: rigoarea psihologică excepțională a lui Sadoveanu, respingerea oricărui *parti-pris* față de personaje, înlăturarea oricărui compromis cu sentimentalismul.

Scanned with OKEN Scanner

Tragismul sadovenian nu se reduce la finalul crîncen sau delicat dureros : prozele romantice abundă în asemenea finaluri sîngeroase; tragicul constă, ziceam, în aceea că deznodămîntul necesar e dat în premise. O cauzalitate riguroasă se desfășoară ca un mecanism caracterologic implacabil. Pasiunea lui Alecu Ruset pentru fiica dușmanului său de moarte, Duca-vodă, e mortală în momentul ei de pornire. Prin situație, *Zodia Cancerului* amintește de *Romeo și Julieta*. Deosebiri, totuși : eroii shakespearieni erau abia ieșiți din copilărie, dragostea lor e de criză puberală, inocentă și totală; Alecu Ruset e un răsfățat al femeilor, un „hiclean" cu strategie amoroasă, lipsit de pasiune. Inițiativa lui erotică pe lîngă domnița Catrina purcede din obișnuita curiozitate, complicată cu o sfidare a inamicului său Duca-vodă, ce-i mazilise tatăl : „Deși nu-și amintea, în toată viața lui, să fi păcătuit prin slăbiciune față de această mare patimă a neamului omenesc, deși dezmierdările și nebuniile lui n-avuseseră o țintă unică și iubea femeia ca un bun al vieții, deși în acest început de legătură urmărea ceva tulbure în care se amestecau porniri împotriva bătrînului Georgie Duca — totuși, în adîncimea ființei lui, ca-ntr-o prăpastie de zări cu nouri, părea că clipește o stea". (*Opere*, X, p. 125.) Pasiunea crește însă, devastator, astfel încît dibaciul beizade, ce știuse să oprească brațul lui vodă, aflat asupra sa, de a cădea, se aruncă în cele din urmă singur sub buzdugan. Încercarea de a o răpi pe domniță de la o mănăstire, în Constantinopole, sau răpirea, în ziua nunții, a mirelui rival sînt acțiuni în afara rațiunii, calculate cu minuțiozitatea dementului.

Acțiunea lui Alecu Ruset era, de fapt, o sinucidere, iar iubirea lui imposibilă era, de fapt, o formă a desperării, ceea ce sporește tragicul pasiunii; subliniez doar caracterul necesar al finalului tragic, caracter aflat în situație. E deci

Scanned with OKEN Scanner

un tragic de situație (ca în *Romeo și Julieta*), și, în același timp, un tragic al necesității (pe care-l definisem: el decurge din determinism interior și e o formă a criticii pasiunilor devoratoare, ce se dezvoltă ca un cancer psihic, distrugînd echilibrul personalității și provocînd dezastrul). Se poate replica ușor că tragicul nu e de loc doar de situație; în definitiv, Ruset se putea îndrăgosti de oricare altă fată și, deci, iubirea beizadelei s-ar fi sfîrșit, în oricare alt caz, cu căsătorie etc. Dar tocmai aici se vădește caracterul necesar al tragicului: faptul că Ruset a ales dintr-o infinitate de cazuri posibile unicul imposibil. Or, această alegere dovedește că Ruset acordă excelență Catrinei tocmai din pricina imposibilității ce o aureola, că el nu alege iubirea, ci dezastrul, că el nu e victima unei situații tragice (ca Romeo), ci creează situația pentru a-i fi victimă.

Cu toată simpatia autorului pentru Ruset, el nu-l salvează. Am amintit aici antagonismul romantic-clasic, natura umană ca natură, și critica ei ca atare. Sadoveanu sintetizează original contradicția: mai întîi, natura nu este la el, ca la romantici, dezordine, spontaneitate, ci ordine, ierarhie, succesiune. Pentru marele scriitor haosul nu există în natură, ci în pasiuni, în afecte. Spuneam altădată că primitivul său e un rafinat. Deci logica e schimbată față de romantici și de Rousseau: întoarcerea la natură nu e întoarcerea la spontan, la frust, la violență, la întîmplător (cum e la romantici), ci invers, la ordine; refuzul dezordinii psihice, al febricității valorilor, al nevrozei achizitive — fenomene ale anti-naturii citadine burgheze. Omul corupt de societate (cea burgheză) regăsește nu dezordinea naturii, ci ordinea ei firească, adică, implicit, travaliul omului asupra propriei sale naturi (concept clasic). Așadar, fuziunea pe care o presupune opera sadoveniană nu continuă doar elemente romantice și clasice în stare primară,

Scanned with OKEN Scanner

ci le reelaborează, le prelucrează, le modifică într-un sens original. Cine vorbește de clasicism sau de romantism în opera lui Sadoveanu trebuie să țină seama de faptul că romantismul inițial a fost modificat și încorporat unui clasicism *suigeneris*, într-o concepție generală originală.

Abatele de Marenne, epicureul stoic ava Pavel, uimit de frumusețea țării noastre, spune : „Dumnezeu a pus aici un paradis". Ruset răspunde : „— E adevărat : un paradis devastat" (pag. 32). Vedem în replica aceasta nu numai o implicație istorică lesne de dezlegat, ci și o referință de alt ordin, mitic : la Sadoveanu, natura umană e un paradis devastat de patimi — setea de putere și de avere a lui Duca-vodă, furia invidiei, a cruzimii, a lașității boierilor, curiozitatea vanitoasă a domniței, iubirea imposibilă a lui Ruset... Înainte de a pătrunde în acest paradis devastat care e *Zodia Cancerului*, să luăm seama : e infernul.

Scanned with OKEN Scanner

# SENSUL CLASICISMULUI

Clasicii sînt clasici fiindcă sînt actuali, deci clasicitatea lor pălește cînd, și în măsura în care, încetează de a mai sugera cititorilor, mereu alții, ceva esențial. Bănuiesc că o asemenea idee va fi mai ușor tolerată, aplicată fiind la un scriitor care, pînă de curînd, ne fermeca prin scrisul său, ale cărui sugestii sînt departe de a fi fost organizate normativ.

Să ne reîntoarcem, deci, pentru minimă vreme, la receptarea primului roman al lui G. Călinescu, scriitor ce se manifestase pînă atunci doar ca critic, prin destul de numeroase articole, dar și prin *Viața lui Mihai Eminescu* (1932), volum ce inaugura monumentalul studiu dedicat poetului național. *Cartea nunții* apare un an mai tîrziu, în 1933. Țipetele jalnice ale detractorilor specializați — speță inferioară, sterilă, producătoare de „notițe", ce se nutrește din penibile hărțuieli, a căror haită face parte necesar din caravana oricărei personalități autentice — nu trebuie să tulbure eterul postumității, ele nu pot traversa Acheronul ce nu semnifică, în cazul de față, numai moartea, ci și gloria. Să ne reamintim deci doar de critica serioasă, respectînd selecția pe care G. Călinescu a realizat-o în *Istoria literaturii române*. „În *Cartea nunții* nu primează — zice E. Lovinescu — ... analiza psihologică, cum ar fi fost de așteptat, ci intenția pur etică. Începutul romanului cu întoarcerea în țară a eroului în trenul de Predeal ne pune în față vigoarea descriptivă a peisajului carpatin în care plasticul se ridică la viziunea geologicului. Scriitorul vede și știe proiecta. Descripția „casei cu molii" — paragina preistorică din strada Udricani, plină de praf, de paianjeni și de mucegaiul unor babe (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali etc.) — este zugrăvită cu pitoresc, ca și sinu-

ciderea maniacului profesor Silivestru...; evocarea actului sexual în elementul lui generator nu e lipsită de amploare și accent mistic (adică, de valoare simbolică, *p.g.*). Aici, ca și în proiecția cosmică a începutului, aceeași capacitate de a trece din real în plan simbolic."[1]

Pompiliu Constantinescu afirmă: „Schematic, romanul d-lui Călinescu se reduce la un contrast de esență lirică și rezolvat tot printr-un proces liric. De o parte stau bătrînele asexuate din « casa cu molii...», de cealaltă se opun simetric Jim, Vera și Bobby, reprezentanți ai tinereții și ai unui simț panic al voluptății de a trăi." „Surprindem o cursivitate neobosită în narațiunea din *Cartea nunții*, o vervă spumoasă și o elevație febrilă, mai ales în pasajele lirice; căci d. G. Călinescu este un poet ce se ignoră, cu o sevă de bogată circulație și o invenție verbală prodigioasă, deși de o tensiune cam retorică, probabil de infiltrație d'annunziană."[2] Să ascultăm acum opinia criticului despre propria sa lucrare literară: pasajul, citat tot din *Istoria literaturii române* (p. 839), nu constituie o judecată de valoare, ci se menține pe planul intenționalității artistice, ne va îngădui deci să raportăm realizarea la proiect. Iată ce ne spune autorul *Istoriei literaturii române*: „intenția lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunții*, a fost pe de o parte de a se recrea (încheiase *Viața lui Mihai Eminescu*, avea să întreprindă analiza operei poetului în cinci volume, *p.g.*), pe de alta de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice (peste cinci ani, în 1938, va publica *Enigma Otiliei*, *p.g.*), căutînd a separa, prin dezlănțuire, elementul liric care-i e, valabil sau nu, congenital. El a vestit în repetate rînduri, înainte, că înțelege să facă

[1] Citează G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, p. 839.

[2] *Idem*, p. 840.

un roman liric, la modul grec, luînd ca model *Daphnis și Chloe* de Longos [1]. Schematism psihologic, descripție de atmosferă, chiar elemente de o certă facilitate, în scopul petrecerii, erau prevăzute și se păreau îngăduite într-o literatură stăpînită de proza lirică a lui Sadoveanu și în care paginile de savoare ale lui Damian Stănoiu sînt admise." Să notez, în treacăt, că G. Călinescu scria și poezii — primul volum e din 1937 —, unele conjugate cu momente din primul roman și că într-una din ultimele „cronici ale optimistului", pe care le-a publicat în *Contemporanul*, respingea noțiunea de roman liric, ca pe un nonsens, fiindcă, scria, „e ca și cum ai spune fier de lemn".

Iată-ne, deci, în miezul discuției, de vreme ce datele esențiale ale judecării de situare se cunosc. Judecata, oricît de dreaptă va fi fost atunci, era a unei perspective, ce nu mai e a noastră, cei ce privim cartea din unghiul major al operei încheiate. Se discuta în contradictoriu dacă un critic — și acela aflat la începutul activității sale, și aceea, de unii, vehement contestată — putea sau nu scrie literatură (problemă

[1] Opera lui Longos, scriitor din Lesbos, poate fi datată în jurul anului 200 al erei noastre. Într-o vreme de decădere a prozei grecești, influențată de oratoria sofistică, această carte delicată, scrisă cu grație și fantezie, atestă permanența aticismului. În locul lungilor și imposibilelor rătăciri ale eroilor, în țări barbare și îndepărtate, obișnuite celorlalte romane ale vremii, eroii lui Longos trăiesc în atmosfera pastorală, în decorul simplu de la Mitilene, pe care nu-l părăsesc de loc. Schița psihologică a deșteptării simțurilor celor doi adolescenți e raportată la anotimpuri, iar viața păstorilor, muncile rustice, firescul și vioiciunea acțiunii rup intenționat cu puerila, neverosimila pedanterie a celorlalte proze. Aventurile lui Daphnis și Chloe sînt o ripostă spirituală, o polemică delicată cu proza decadentă a unei Grecii de mult ocupate de romani, o reîntoarcere spre aticismul uitat. (*Apud* Pierre Guillon, *Literatura greacă păgînă*, în *Histoire des littératures*, I, p. 558—559, Gallimard, La Pléiade.)

Scanned with OKEN Scanner

ce nu mai interesează azi, de vreme ce G. Călinescu a rezolvat-o, teoretic și practic) și se descoperea în el un prozator liric, calitate ce nu-i mai apare acum nimănui — după *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* — dominantă. Din critica nouă, reținem expunerea lui Ov. S. Crohmălniceanu: „Acțiunea se petrecea aici într-un decor strict contemporan. Eroii se numeau Jim, Bobby, Vera, Medy, Lola, Dora, trăiau în secolul vitezei și ca în recomandările din *România literară* [1] conduceau automobile, se sărutau în exprese, asistau la competiții de box, mergeau la ștrand. Dar, așa cum își avertiza autorul însuși cititorii, romanul relua schema psihologică din *Daphnis și Chloe* al lui Longos, tratînd-o la modul grec, cu un lirism neascuns. E vorba de eterna poveste maritală: Jim, un tînăr profesor universitar, se îndrăgostește de Vera și o ia în căsătorie. Aceasta e totul. Intenția demonstrativă e vizibilă în simplitatea voită a subiectului, în tratarea lui astfel, încît, prin haina țipător de modernă, să transpară totuși schemele eterne ale iubirii.“[2]

Așadar, din perspectiva finită a operei, primul roman al lui G. Călinescu se modifică, în sensul că anumite caracteristici evidente în *Cartea nunții* — lirismul, modernitatea — pălesc, devin străvezii, intențiile reale observîndu-se dincolo de ele. Schimbarea de perspectivă produce totdeauna sugestii critice

[1] G. Călinescu a arătat în *România literară* (1932) că „Omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe și cafenele, cu case de mode și bazinuri de înot“, că „tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta ci în Ramon Novarro și Greta Garbo (...)“, recomandînd în consecință romancierilor români ”îmbrăcarea smokingului și a costumului de baie“, „senzația motorului terestru și aerian“, „frecventarea ringului și a barului“. (Ov. S. Crohmălniceanu: *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie*, p. 463.)

[2] *Idem*, p. 467.

Scanned with OKEN Scanner

noi (așa se și explică dăinuirea istoriei literare, altfel nu s-ar putea scrie despre un scriitor decît o singură bună monografie). Realitatea este că primul roman al lui G. Călinescu nu a impresionat la apariție decît cel mult cîteva spirite fine; azi ea reapare la suprafață prin imensul prestigiu al autorului, dar riscă o politicoasă răceală. Autorul însuși se scuză, am văzut, considerînd-o drept exercițiu minor, o recreație pe care și-a acordat-o între două eforturi, deși cred că părerea sa intimă era alta, de vreme ce dăduse cărții o direcție atît de programatică și polemică; or, tocmai dezacordul său ascuns dar adînc cu proza vremii sale, cu direcțiile ei de dezvoltare, a dus la o rea receptivitate cînd, în fapt, se întrevede aici, mai clar ca oriunde, o metodă a romanului și o concepție de istorie literară.

Acum, că am reamintit reacțiile critice principale și am sugerat interesul, cel puțin, teoretic al romanului, se cuvine o amănunțire a cărții, aspectul descriptiv-analitic fiind necesar pentru ca spectacolul de idei să-și capete vizibilitatea.

Primul capitol, *O sărutare în tren*, ni-l înfățișează pe tînărul Jim, ce se reîntoarce de la studii străine (se sugerează cînd Parisul, cînd Italia), acasă, în București. În compartimentul din tren, atenția sa e împărțită spre trei direcții: peisajul (pe care e firesc ca un absent din țară, la întoarcere, să-l redescopere cu acuitate), ceilalți călători, printre care o fată (pe care, în obscuritatea pricinuită de trecerea printr-un tunel, o sărută, pentru ca în finalul cărții să se căsătorească, evident, cu ea), casa matriarhală, a tribului de mătuși, unde a copilărit și spre care se îndreaptă cu neplăcere. Cele trei teme circulă prin întreaga carte: prima (peisajul), în alternative complementare, cea de-a doua constituie axul epic al cărții, în opoziție (mai mult simbolică), firește, cu cea de-a treia. Vreau să spun, de la început, că nedumerește — mirarea nu se risipește

pînă la urmă — totala lipsă de preocupări a lui Jim pentru ceea ce se numește, vulgar, „cariera“ sau „viitorul“ său. E de neconceput ca, fie Rebreanu, fie Camil Petrescu, să fi scris acest capitol (și următoarele!) ignorînd cu firească dezinvoltură orice proiect de viitor al unui tînăr care „intră în viață“. Un roman realist critic (nu e Titu Herdelea obsedat de viitorul său social?!) sau analitic (vezi problema moștenirii, a procesului, pentru Ștefan Gheorghidiu) ar fi centrat atenția tînărului erou asupra proiectelor de viitor, iar fata de care acesta s-ar fi îndrăgostit în tren ar fi fost asociată mental respectivelor proiecte. Jim însă nu are preocupări practice, niciodată banii sau raporturile sociale nu constituie pentru el subiect de îngrijorare. Caracteristica va reapare la Felix din *Enigma Otiliei* și, la o altă vîrstă, la Ioanide.

Așadar, tînărul Jim privește pe fereastra vagonului. Evident, peisajul abundă în proza română, așa-numitul raport om-natură cunoaște o frecvență maximă. Deși relativ rar, totuși trenul circulă prin proza noastră : personaje din *Cazul Eugeniței Costea* sau *Venea o moară pe Siret* călătoresc cu animalul apocaliptic, eroii lui Camil Petrescu traversează Valea Prahovei în expres, „proștii“ lui Rebreanu pierd țugul, Geo Bogza circulă cu „Mocănița“ etc. Se poate spune însă că G. Călinescu introduce trenul în proza noastră, fiindcă el analizează pentru întîia dată cele două raporturi inedite ce se stabilesc, adică modificarea repede a peisajului și stabilirea unor raporturi incerte, specifice, în cadrul geografic al compartimentului. În *Principii de estetică* și în cîteva articole, G. Călinescu a pledat pentru introducerea obiectelor civilizației moderne în poezie; în reportaje, a studiat modificarea peisajului din avion; în cîteva poezii, a lăudat tractorul, electricitatea etc. De altfel, în București, Jim circulă tot timpul cu automobilul, pe care-l conduce. În celelalte romane, G. Căli-

Scanned with OKEN Scanner

nescu renunță la programul modernist : Pascalopol și Otilia se plimbă cu trăsura, cu sania ; numai asasinii lui Dan Bogdan și orientalul Gaittany folosesc automobilul și telefonul, Ioanide parcurge spațiile pe jos.

Să ne reîntoarcem însă în compartimentul lui Jim, care, curios de peisaj, scoate capul afară, pe fereastră : „Locomotiva alerga adulmecînd traversele, sforăind la podețe, țipînd prelung la ivirea capetelor albe de pod, iar pistoanele zvîrleau ritmic lucioasele articulații de-a lungul înaltelor și multiplelor roți. Hurducarea monotonă, ciocănitul ascuns de lanțuri și tampoane care bătea neostenit măsurile se prefăceau la poduri în prăbușiri asurzitoare, de mari plăci de fier, după care urma iluzia unei liniști curgătoare, de izvor" (*Cartea nunții*, *Opere*, I, E.P.L. p. 10). Locomotiva e redusă deci la un animal ce aleargă, adulmecă, sforăie, dar senzația auditivă e de anatomie mecanică, în ecoul unei cascade metalice ; insolitul apare în iluzia liniștii pe care, asemeni obișnuinței căderilor de ape, mecanica auditivă o sugerează. Asociația e surprinzătoare, dar justă cinetic : „Pe retina îngustă a ferestrei, stîlpii de telegraf alergau, înălțînd și coborînd fascicolul de fire, urcîndu-le pe un mal înalt și prăbușindu-le în rîpe lutoase, în vreme ce peisajul se învîrtea încet în jurul unui punct imperceptibil mișcător". *(Idem.)* Paginile acestea au rămas, pe cîte știu, unice în proza noastră.

G. Călinescu e un vizual, iar imaginea cristalizează în raport cu un obiect artistic ; peisajul e un tablou : „Cîmpurile se întindeau linse cu verde arhaic, ca în picturile primitivilor italieni, pierzîndu-se în depărtări oceanice, și nesfîrșita lor perspectivă ar fi părut pierdută într-o ceață aurie dacă turme de tufe n-ar fi alergat circular pe dinaintea ochilor, trădînd rotația planurilor" (p. 11). Capacitatea asociativă a poetului asimilează vegetalul animalului, tufele devin cirezi migratorii,

Scanned with OKEN Scanner

apoi stoluri de păsări : „Veneau în cirezi mici, fumurii, aproape sau în marginea zării, ori cădeau în stoluri numeroase, înnegrind solul neted, infinit". *(Idem.)* Asociația e acum brusc temporală căci, într-o „pustietate așa de idilică", „apariția unei cornute placide pe orizont duce gîndul la epoci străvechi geologice". Altitudinea temporală atrage după sine imaginea mării ce, odată, stăpînea pe aici : „Deodată, în superficia cîmpurilor se ivea o cavalcadă de valuri, care se rostogoleau încetul cu încetul în degradări spirale". *(Idem.)* Pagina e compusă savant, și unde Lovinescu vedea doar lirism geologic există o multitudine de asociații; imaginea e cinematică, geometrică, picturală cu referințe, e o metamorfoză a regnurilor, întrepătrunderea planurilor temporale, pentru ca la urmă valurile mării să acopere totul.

Fiindcă peisajul continuă să defileze, alternînd cu viziunea domnișoarei din față și cu aceea a casei mătușilor, prozatorul reține fiecare segment, ca în „muzeul imaginar" de care vorbea Malraux, ca o referință de artă. Carduccianul „il bove" : „Lîngă linia de sălcii", „vite infipte cu copitele în nămol mișcau placid cozile, adăpîndu-se". Sau : „În configurația peisajului stăpînea acum o caldă geometrie vegetală". Sau : „Șesuri fără sfîrșit, netede și verzi, roteau în perspective imense o vegetație uniformă de copaci rotunzi, pierzîndu-se dincolo de zări cu o claritate de miniatură". Sau : „Întinderile invadate de unanimitatea furtunatică a pădurilor", prevestite prin „copaci care veneau în goană, aci șuierători și sălbatici, fugărindu-se și culcîndu-și coamele la pămînt, aci diafani și idilici, lunecînd singuratici într-o rouă luminoasă" (p. 12). Sau, încă : „...lungile lanuri, tunse, prin regularitatea geometrică a petelor, păreau mari chilimuri aruncate peste holde" (p. 13). În sfîrșit : „Asfințise, și în urma soarelui stins nu mai rămăsese decît un fum de aur pulverizat, pe fundul unor solitudini

Scanned with OKEN Scanner

imense, iar cerul fără unde stagna ca o apă veștedă" (p. 13). Trenul lui G. Călinescu trece prin muzeul imaginar așa cum căruța lui Odobescu traversa Louvrul; superioritatea peisajului călinescian asupra celui al falsului vînător stă în faptul că divinul Jim nu compară o priveliște cu o operă de artă, ci descoperă arta în natură, creează imaginea cu viziune stilistică. Se spunea : „toate gusturile sînt în natură"; G. Călinescu demonstrează că, pentru cine știe să privească, toate stilurile artistice sînt în natură. Clasiciștii sînt vizuali și distanțați de obiect, ei contemplă realitatea ca pe un spectacol teatral. Scriitorul citează rar, dar implicațiile literare și plastice ale peisajului în mișcare sînt multiple : clasicismul și romantismul, prerafaeliții, miniatura persană, Van Gogh, poezia elementelor, cubismul... defilează pe retina privitorului. Nu vreau să mă angajez, însă, într-o discuție despre istoria artelor, reținînd doar din caracterul vizual al prozatorului capacitatea de a cristaliza imaginea reală pe un dat artistic, astfel încît viziunea realității se transformă în vizionare artistică, natura devine muzeu. În opoziție cu liricii naturii (Sadoveanu), ce imprimă peisajului o viziune unitară (atmosferă), peisajul călinescian seamănă cu un album de istoria artelor, în care din fiecare școală, tendință sau curent s-a reținut o singură imagine. Acolo unde ticul critic al vremii detecta, prin habitudine, lirism geologic, observ, azi, o viziune critică și estetică.

Aici să mi se îngăduie un ocol, comparația cu un text al unui scriitor clasicist din secolul nostru; e vorba de Paul Valéry. Într-o scrisoare pe care un amic scriitor i-o adresează vestitului domn Teste, se descriu sentimentele acestuia, ce se-ndreaptă, în tren, spre Paris : „Rapidul are o idee fixă care este Orașul. Ești captivul idealului său, jucăria furiei sale monotone. Trebuie să suporți milioane de lovituri și ritmurile astea, și rupturile de ritmuri, pocnetele și gemetele

mecanice, — toată zarva înnebunitoare a nu știu cărei fabrici de viteză. Ești beat de fantome rotitoare, de viziuni zvîrlite-n neant, de lumini smulse. Metalul ce făurește înaintarea în umbră te face să visezi că Timpul personal și brutal atacă și dezagregă dura și adînca distanță. Surescitat, copleșit, creierul, de la sine și fără să o știe, naște necesar o întreagă literatură modernă..." (*Monsieur Teste*, p. 56, ed. 22-a, Gallimard.) Deci trenul simbolizează „cea mai mare incoerență imaginabilă." Peisajul are asemănări cu cel călinescian fiind giratoriu, numai că mișcarea, la Valéry, e violentă, nu se constituie în imagine de artă, necum în tablou: „Și trenul alerga mereu, azvîrlind violent plopi, vaci, hangare, și toate lucrurile terestre, ca și cînd ar fi fost însetat, ca și cînd ar fi alergat spre gîndirea pură, sau spre o stea ce-ar fi trebuit ajunsă. Ce scop suprem poate cere o încîntare atît de brutală, și o azvîrlire atît de vie a peisagiilor la toți diavolii." (*Idem*, p. 68.) E limpede că pentru Valéry, trenul — vehicol simbolic al veacului — nu se constituie în generator de frumos.

Ce e cu modernismul (modernitatea)? Odată ajuns în București, Jim se-mbracă modern fără ostentație, se urcă în automobilul său (cam degradat) și se duce în centru, ia o înghețată la un bar (automat), dă telefon unei fete (abreviez). De fapt, plimbarea e programatică, nu are scop epic — romanul nu e epic, cum s-a spus, acțiunea e folosită doar spre ilustrarea ideii —, ci ne descrie orașul. Deci, peisajului rural îi e complementar peisajul urban. Să cităm. Jim și-ar dori un interior modern și cititorul va compara mental dezideratele de lux igienico-estetice cu cele ale arhitectului Ioanide. „Voia pereți netezi, luminați din colțuri de sub plăci ascunse de sticlă, fotolii confortabile de nichel, foarte înclinate pe spate, ca scaunele de clinică, mobile joase, masive, geometrice. Aștepta dejunul adus pe o *table à roulettes* din planuri de

cristal gros, în boluri și recipiente masive și cu tacîmuri neprevăzute și decorative ca niște instrumente chirurgicale. Voia, firește, o subretă în stilul mobilei: tunsă mărunt, cu fața ovală de porțelan de Saxa, în uniformă de satin fin negru și cu ciorapi negri așa de metalici, încît mîna să alunece cu gîndul pe ei ca pe rezemătoarea de nichel a fotoliului." (p. 63.) Ioanide va prefera mobila masivă, eliminînd nichelul, va păstra însă planurile geometrice și fotoliile. Dincolo de o anume influență a lui Le Corbusier, ce se va infiltra chiar în construcția bazilicei lui Ioanide, se reține o nevoie de lumină și de geometrie, caracteristice. Jim aprobă citadinizarea Bucureștiului cu entuziasmul constructorului; deși Ioanide va avea alte idei arhitecturale, nevoia de a ridica durabil și monumental e comună tuturor ipostazelor călinesciene (și Șun e legislator și constructor).

Iată nucleul urban al vechiului București: „Micul zgîrienori în fier și blocuri de piatră al Palatului Societății de telefoane aruncase pe porțiunea strîmtă a Căii Victoriei o umbră de Broadway. Ferestrele scunde și late de cabină de vapor, planurile suprapuse, cu acoperiș plat, barele de fier alb, suprafețele colorate în terrasit cafeniu sau albastru, vitrinele enorme înconjurate cu plăci de sticlă colorată, barurile automate, toate acestea erau elementele unei lumi noi, iubind spațiul alb, igienic, interiorul marmoreean al unor terme simplificate, sticla, nichelul, lemnul neted, neornamentat, lumina prelingîndu-se pe pereți." „Din acest decor de monumente geometrice..." Jim intră apoi, „mai mult din curiozitate", într-un bar automat: „Luciditatea ghețoasă a interiorului îi dădu fiorul intrării într-un bazin translucid. Coloanele de aluminiu, decorațiile pe sticlă, mesele de cristal, scaunele de nichel păreau piesele unui laborator luxos." (p. 66.) Se consumă „în boluri groase felurite licori", Jim cere înghețată, con-

servată „într-o urnă congelată“, tentat mai mult de recipiente decît de „bolidul de gheață“.

Conversația telefonică e ușuratic glumeață, fără nimic particular; e de regretat că Jim nu s-a dus la cinematograf... Așa, telefonul devine personaj literar de abia în *Jocurile Daniei*, romanul postum și neterminat al lui Holban, iar cinematograful își așteaptă încă spectatorul ce-l va integra literaturii, fiindcă, e inutil să insist, „ceva“ e integrat literaturii nu prin simpla numire, ci doar prin realizarea raportului între acel „ceva“ și personajul literar (cum s-a întîmplat, de exemplu, cu peisajul privit din tren de către Jim). Dacă trecem peste ceea ce în epocă va fi părut insolit și ostentativ, vom reține din peisajul citadin plăcerea rațională a suprafețelor și sferelor, setea de geometrie. Peisajul călinescian implică două mișcări oponente, la el complementare; nici un aspect al realului nu e receptat ca efluviu de senzații — G. Călinescu e un antiimpresionist consecvent —, acestea cristalizează totdeauna într-un sistem esteticește constituit. Imaginea vizuală e așadar redusă la o idee — sau o idee se recunoaște într-o imagine nouă — așa că barul automat sugerează „interiorul unei terme simplificate“; fie prin comparație cu un stil arhitectonic, fie prin recunoașterea tiparului unui curent literar (clasicism, romantism, baroc), un grup nou de senzații e readus la prototipii cunoscute. A doua mișcare e creatoare, scriitorul nu alungă nici un real din cîmpul estetic, orice spune el e convertibil în prototipii, deci cine are sentimentul urîtului, al dezordinii sau atoniei estetice nu are cultură sau îi lipsește forța creatoare, *id est* capacitatea de a recunoaște în real modele artistice sau literare.

Semnificativă e, în aceeași ordine de idei, introducerea programatică (fiindcă nici o necesitate epică nu-l mîna pe Jim la Constanța) a peisajului marin. Aflat pe litoral cu trei

Scanned with OKEN Scanner

fete — Dora, Medy și Lola — Jim se preumblă prin Constanța, unde Ovidiu „îi privea pierdut în gînduri ca pe niște delfini în valuri". „Clădirile și lumea îi apăreau anacronice. Trebuiau ziduri grecești de piatră, coloane albe, oameni înfășurați în pînze albe, o civilizație în sfîrșit de stîncă albă, pe margine de apă" (p. 115.) Dezacordul încetează însă repede și recunoașterea se face imediat fiindcă „soarele și aerul liber au efecte panteistice" (p. 115). Jim e nerăbdător să înoate în mare, „agitîndu-și picioarele sub valuri ca un centaur tînăr. Pe țărmul acela presărat cu clădiri albe și unele chiar cubice, se simțea aerul grec antic al Sciției minor. Din fiece val luminat de fulgi sidefii i se părea că un Ulise jegos de sare scoate brațele păroase într-un înot clocotitor, sau o turmă de centauri năvălește deodată peste spuma apei." (p. 114—115.) Pentru a gusta plăcerile realului, Jim trebuie să-l identifice estetic. Dar și în planul marin eroul se dedă jocului alternanței, pe care l-am dedus din peisajul cinematic rural. E de ajuns ca un nor să stingă „soarele plăpînd de toamnă", ca Jim să aibă viziuni boreale, stimulate de jalnicele *Triste*: „Marea se învineți deodată transformîndu-se într-un lac funebru cu valuri de țiței. Digul de piatră verde-închisă părea un monument funerar, și Jim își aduse aminte de Ovidiu și de Sciția minor, de bastarni și sauromați năvălind peste Istrul înghețat. Zăpezi dese transformau Pontul în Scandinavie, și crusta de ghețuri pe sub care mugeau valurile mării sclipea în tristeți de pol." (p. 115.)

O plimbare cu barca motorizată era necesară programului estetic, deși peisajului marin i se refuză extinderea narativă (arhitectul Ioanide ar fi definit marea: o suprafață pe care nu se pot construi cetăți. Dar marile vase moderne? — l-ar fi putut întreba cineva. Ioanide, exasperat de neînțelegerea interlocutorului, ar fi răspuns că bastimentele sînt nomade,

Scanned with OKEN Scanner

civilizația e statornică.) Viziunea e și aici plastică, efortul autorului fiind de a descoperi planuri geometrice : „...întinderea acvatică era albastră și numai spre țărmuri luminată de reflexe verzi". „Mișcarea bărcii nu era sensibilă decît prin ridicarea planului apei la orizont, care neliniștea pulsul și amărea saliva. Toți deveniseră de bronz, uscați de răsufletul salin al apei, și își tîrau mîinile excitate în lichidul verzui, îmbătați de aroma lui de alge." (p. 116.) După ce marea apare ca tablou și geometrie, cei patru devin grup statuar; în final, smirna și tămîia sînt înlocuite de aerul salin și aroma de alge, căci orientul nu e departe, cu mirodeniile lui literare. Ajunși pe plajă (la Eforie), cele trei fete și Jim admiră construcțiile albe, în beton, cu terase și zidărie plană, construcții înăuntrul cărora „ghiceai confortul modern, umbra și ventilația..." (p. 117). Iată și plaja, cuprinsă într-o frază magistrală : „Era cald și mirosea a nisip ud și a scoică, dar toamna dădea o rugină aerului și o tremurare de pînză de păianjen cerului" (p. 11). Pe plajă, tinerii vor executa un program heliotropic și nautic, de natură atică și modernă. Cele trei fete, în costum de baie, întruchipează (termenul, aici, este exact) grupul celor trei Grații, iar Paris-Jim șovăia să arunce (doar uneia...) mărul.

Vizualitatea imaginii călinesciene — aș zice chiar vizualitatea conceptului — nu implică abolirea senzațiilor olfactive, auditive, tactile, chinezice, ci o subsumare a lor în cristalizarea atitudinilor estetice. G. Călinescu nu comentează aticist, dar pune cuburi albe pe țărmul însorit al mării, așază pe nisipul dantelat de valuri etern dinamice grupul statuar al celor trei Grații, înconjurîndu-l pe Paris. Deci, imaginea este esențial vizuală — compusă însă și cu sunete și miresme marine, scăzute comparativ, care întăresc atitudinea atică. Peisajul rural, citadin și marin alcătuiesc un program peda-

Scanned with OKEN Scanner

gogic de vizualitate estetică, deci știința de a regăsi în real modelele ilustre. Clasicismul academic, conservator, ar fi abolit datele existente, declarîndu-le anticstetice și păstrînd doar decorul marin l-ar fi populat cu sirene, nimfe, fauni și alte animale mitologice, punîndu-l pe Neptun să-și scoată din ape capul bărbos. Clasicismul activ, creator, al lui G. Călinescu, reține realitatea ca atare, nu refuză senzațiile, dar le subsumează unor forme prototipice. E o caracteristică a întregii lui literaturi, susținută teoretic, regăsită în stare mai pură în *Cartea nunții* decît în romanele ce vor urma.

Că peisajul e vizual nu e de mirare, dar și sentimentele urmează același parcurs, de pildă, erotica. Asemeni lui Swann, care pentru a se îndrăgosti de o femeie trebuie să-i descopere simulacrul artistic, Jim caută în prezența unei femei similitudini estetice. De altfel, cine va căuta în romanul căsătoriei istoria unei pasiuni va fi deziluzionat, ca și cel ce va căuta, în genere, psihologie. Să argumentez. În expres, Jim are drept vecină o domnișoară, pe care, între două peisaje, o contemplă. Descrierea, destul de amănunțită, urmărește sugerarea grației. În fizionomia „blîndă și impertinentă" a domnișoarei (vom afla mai tîrziu că o cheamă Vera) se caută formele („ovalul neverosimil și grațios de geometric", „triunghiul în care sfîrșea părul tuns la spate", „candoarea circulară a gulerului" — p. 13). Ca și în peisaj, Jim intuiește geometrii și sugerează sculptura : „Casca netedă, lucioasă a părului încercuia simetric ovalul neverosimil și grațios de geometric, în vreme ce bretonul cădea dintr-o singură lamă, pînă deasupra ochilor, asemeni unei viziere de lac negru...". „Profilul de smalț măsliniu servea de sprijin greului coif de păr..." (p. 13). Sau : un „gît metalic, subțire, oxidat de vînt..." (p. 12). Noaptea venind, compartimentații dorm, domnișoara morfeozată e un „serafim fără aripi, amorțit",

Scanned with OKEN Scanner

un „seraf umil, înconjurat de o pavăză de lumină albastră", ce sugerează o imagine dintr-un tablou : „Astfel culcată, fata păstrase toată grația rafaelită, sporită prin copilăreasca dezordine reflexă..." (p. 20) și îndoiește „un picior lustruit, delicat ca un arc" (p. 21). Ceilalți doi călători, deșteptați din somn, au „figurile văroase", pe care le dreg (p. 23). Referința plastică nu are în principal funcția de a plasticiza imaginea, ci între obiect și subiect senzația e trecută, într-un joc secund, prin retorta operei de artă. E o întîrziere savantă, ce sporește senzația cu aura estetică a modelelor ilustre. Bine-nțeles, aceasta presupune o îndelungată corespondență cu respectivele modele, numai atunci descărcarea emoțională se produce. Neoclasicismele, academizante, își situează sursa de emoție în opere de artă, în mitologie și numai rostirea unui nume produce cititorului o fulgurație estetică.

G. Călinescu însă practică un clasicism, ziceam, activ, creator, ce folosește referirea erudită, fără a se limita la ea. Sursa frumosului e realitatea, plăcerea lui e de a descoperi tipicul în accidental, statuia în marmoră sau în fata din fața lui. Sensibilitatea lui, trecută prin simbolism, se mulțumește să sugereze, rareori și să știe, „ce-o să se-ntîmple". Pentru adeptul clasicismului, acțiunea e pretext. Publicul atenian care vedea încă o Antigonă, încă o Electră, încă un Oedip cunoștea fabula de mai-nainte. Uneori, deznodămîntul era vestit în Prolog. Interesul sta nu în ce avea să se întîmple, ci în substanța ideatică a cărții. Așadar, nu are însemnătate ce face Jim : el se va căsători cu Vera! Deci, repet, cartea nu e epică. Dacă Jim se preumblă prin oraș, e pentru a ni se descoperi frumosul citadin, dacă merge la mare, e pentru a lua cunoștință de frumosul marin. Cele trei fete, cele trei Grații, au un rol simbolic, ele reprezintă trei ipostaze feminine, trei valențe posibile ale lui Jim, iar nu trei iubiri ale bărbatului. De altfel, spuneam, problemele nu se pun în termenii romanului pasional și dacă Jim se căsătorește cu o a patra, Vera, e

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă în principiu bărbatul tînăr trebuie să se căsătorească, să fondeze familia, iar Vera e cea mai potrivită scopului. Care e principalul merit al Verei? Acela că-l iubește pe Jim într-o totală acceptare a superiorității lui, chiar în cunoașterea modei feminine. [1]

[1] Pentru a ști mai bine punctul de vedere călinescian cît privește romanul, voi reaminti cîteva propoziții teoretice din esențialul studiu *Sensul clasicismului*, lecție de deschidere ținută la Facultatea de litere din București, la 16.I.1946, publicată ca articol în *Revista Fundațiilor*, apoi ca broșură separată. „Înțeleg clasicismul nu ca un stil, în opoziție, de pildă, cu romantismul, ci ca un mod de a crea durabil și esențial..." „Acest sens nu-i de altfel cu totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond aceea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice." „Luînd ca punct de plecare proza și mai în special romanul, vom observa că scriitorul român are o mistică excesivă a evenimentului. Un eveniment este ceea ce s-a întîmplat odată, ceea ce vrea să zică este fixat într-un moment antecedent și un moment consecutiv, însă nu în raport de necesitate ci de accidentalitate. Evenimentul e particularul pur, faptul ca dată, efemerul..". „Romancierul român are spirit cronografic și-și închipuie că este real ceea ce se poate determina spațial și temporal." „Unghiul său de vedere este prea adesea jurnalistic, în înțelesul cel mai etimologic, și eroii nu rareori sînt niște modele aproape neelaborate, «redate» cum se zice cu un termen semidoct, cu nume ușor grimate." „Mulți vor obiecta că acest lucru nu e rău, fiindcă scriitorul trebuie să se țină în contact strîns cu viața imediată și să ridice particularul la valoarea universalului, că așadar punctul lui de plecare se cade să fie social. Însă nu tăgăduiește nimeni că scriitorul ridică construcțiile lui (...) de pe un punct al realității..." „Scriitorul e un individ istoric, nu metafizic și orice literatură își are ca loc de plecare lumea fenomenelor." „Adevărul clasic nu se ridică de la particular la universal, făcînd sforțări inutile de a da semnificație evenimentului, el exemplifică doar universalul, cînd acesta apare întîmplător, aproape formulat într-un eveniment." „Orice literatură e cunoaștere, iar cunoaștere înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară." „Concluzia este că orice adevărată cunoaștere se bizuie pe universalitate." „Critica noastră și spiritul nostru critic în genere pun prea mare accent pe inedit și urmăresc contaminațiile cu excesivă vigilență." „Cu toate acestea clasicii găseau plăcere în formulare și nu făceau nici o sforțare de a descoperi noi poziții lirice." „Întîi de toate, e de observat că o literatură ne-clasică pune o importanță covîrșitoare pe elementul «natură» și devine

Înainte de a se căsători cu Vera, însă (am anticipat... dar în spiritul clasicist, faptul nu prezintă importanță), Jim trebuie să treacă prin fața celor trei Grații — Dora, Lola și Medy — ce reprezintă, ziceam, trei ipostaze ale feminității. Dora [1] „era un mic Adonis, căreia numai tăciunii uzi ai ochilor și epiderma prea subțire îi dădeau lascivități feminine"; Lola [2], o Veneră, Medy [3], o amazoană. Cunoscîndu-le pe fete

precumpănitor descriptivă. Clasicismul e analitic. Romanul nostru este prea încadrat în peisaj și acest peisaj e frecvent dezumanizat, lăsat să se dezvolte în voia lui irațională." „Adevărata descripție clasică recurge la mijloace de diferențiere calitativă, procedeul decadent romantic este viziunea în diformitate, care e în fond un pathos, o stare de frenezie gratuită, traductibilă în cuvinte abstracte de mărime : imens, uriaș, grandios, cosmic, uluitor." „În tumultul fenomenelor romanticul minor e amețit de particularități și caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție și în consecință la caracterizare. El introduce faptul în categorii." „Într-o infinitate de enunțări una este mai justă, aceea care pare mai lapidară, mai impersonală." „Clasicul definește genul și speța și gîndește prin compararea continuă a celor doi termeni (individ-societate) (p. 8). „Unghiul lui de vedere e geometric."

[1] „Tunsă rotund la ceafă, în costum viril, ce-i lasă umerii descoperiți lățindu-i în chip atletic, cu bazinul supt și cu tălpile mici goale, cu toată, acea prelungire a membrelor de copil repede crescut, acoperite însă în sidefuri șlefuite la încheieturi, Dora era un mic Adonis..." etc. (p. 118.)

[2] „Deși zveltă și ea, Lola era femeie, precum arătau proeminențele sînilor în costumul prelung (...), palorile cărnurilor cutremurător de netede și mai ales sinuozitățile dulci ale liniilor. Răsfirîndu-și cu mîna părul lung, serafic, alburiu, Lola făcu pe nisip cîțiva pași clătinați, privind rușinos și mîndru, și apoi se culcă pe spate în nisipul fierbinte, în poziție de vedetă..." „De departe părea o statuie de porțelan de Saxa, uitată în nisip." (p. 118.) Cînd îl primește, în camera ei, pe Jim, Lola apare „cu schimbări decorative de fiece zi; chimonou de mătase neagră cu mari crizanteme albe, pijama albă de crêpe-satin cu pantaloni marinărești", rochie de seară, „decoltată pînă la începutul concavității dintre sîni" etc. Rochiile simple îi repugnau. „Căuta căderi solemne, străluciri de satin sau de lame, voalul vaporos..." etc. (p. 152.)

[3] „Medy, neagră ca un mulatru de ședințele de soare de peste vară, era de o vigoare fizică de piatră statuară. Numai proporția desăvîrșită dintre umeri, brațele și gambele mușchiuloase (...) o făcea să nu pară grosolană și pierdea în întreg masivitatea călcîielor de erou troian." (p. 118).

Scanned with OKEN Scanner

de cînd erau nubile, Jim se împrietenise cu ele și acum prietenia lui crea în relațiile cu cele trei studente la italiană o anume intimitate dar și o anume distanță (erotică). Dar fiindcă tînărul bărbat vrea să se însoare, și repede, trebuie să aleagă între fetele cunoscute. Medy nu-l atrage, e prea atletică. Dora i se pare dezirabilă fiindcă ghicește la ea afecțiune pentru sine. Se va căsători deci cu Dora! Dar într-o explicație, în care Jim aștepta să i se facă declarații, fata îi mărturisește că e îndrăgostită de cineva cu care se va mărita, solicitîndu-i prietenia pe mai departe. Jim se consolează zicîndu-și că Dora l-a iubit — eroul călinescian e neapărat adorat de femei — dar neapercepînd nici un semnal sentimental de la el, se consolase cu un băiat care-i seamănă — zice Dora — lui Jim. Trebuie deci cucerită Lola. Dar aceasta e imposibilă: cere să i se facă o complicată curte, declarații prețioase etc., pe care le acceptă cu nonșalanță. Rolul nu-i place lui Jim, dar îl acceptă — e mai mult o demonstrație literară a prozatorului —, însă Lola îi preferă un ofițeraș spilcuit (obsesie a scriitorului român!). Jim le va șterge deci din agenda sa sentimentală. Hazardul i-a scos-o în cale pe Vera, soția adecvată. Mai revin asupra celor trei Grații pentru a spune că prozatorul subliniază caracterul alegoric al situației: în fața grupului statuar, „Jim sta vrăjit și neutru ca-n fața unui corp de balet în care toate picioarele sînt frumoase" (p. 73).

Relația trivalentă a lui Jim e vizual hedonistă, fără furtuni pasionale și supraacuități analitice, de vreme ce ipostazele sînt în ordinea esteticului statuar. Psihologia e sumară: Dora — sportiva camaradă, Lola — vampa inocentă, caz de narcisism feminin în care apele lacului sînt înlocuite cu oglinda ochilor masculini. Relațiile cu Vera sînt pasionale, cu moderație. Clișeul „loviturii de fulger" trebuie înlăturat. Lui Jim,

Scanned with OKEN Scanner

în tren, îi place vecina de călătorie, și, profitînd de întunecimea tunelului și absența colocatarilor din compartiment, o sărută; dar, cînd, rușinată și ușor îmbufnată, fata se refugiază pe culoar, Jim nu se duce să o împace și se desparte de ea fără a ști cine e și unde stă. Doar hazardul i-o scoate în cale și atunci efectuează cu ea mici preumblări caste și pedagogice, în vreme ce suspină activ dar moderat în grupul statuar al celor trei Grații. Cînd hazardul o scoate a doua oară pe Vera în calea sa, divinul Jim nu simte decît „indiferența pe care i-o dădea sentimentul că fata nu mai însemna nimic față de el, fiind cu totul învinsă din momentul îndrăznelii lui din tren. Dacă Vera s-ar fi arătat mîndră și rece, ar fi fost bineînțeles intimidat, dar așa își dădea seama de slăbiciunea ei, ba mai mult, de plăcerea de a se lăsa învinsă." (p. 115.)

În conversație, Jim azvîrle enormități și plăcute impertinențe „din curiozitate și voluptate psihologică" (p. 115), „spre a vedea cum reacționează" (p. 116). Jim „...credea că face cu ea numai exerciții de dialog erotic îndrăzneț și în măsura în care jocul reușea, interesul lui intrinsec pentru victimă scădea" (p. 116). În primul colocviu peripatetic, Jim observă: „Candoarea acestei fete începea să-i placă și un început de camaraderie frățească încolți în sufletul lui" (p. 108). Apoi, „spre a face o mică anchetă asupra spiritului fetei", profesorul Jim procedează la un examen al cunoștințelor literare; reieșind că eleva Vera are cunoștințe sumare asupra literaturii române contemporane, se prescrie o bibliografie elementară (p. 109). La șosea, Jim „începe dulcele joc al intimității", „deși exercițiul sentimentelor nu era fără voluptate" (p. 110). Cu timpul, tînărul se simte mai apropiat de fată, în măsura în care simte tulburarea admirativă a Verei, totuși ar fi inadecvat să se vorbească despre pasiune.

Scanned with OKEN Scanner

O străveche obișnuință a romanelor de dragoste vrea ca *i promessi sposi* să suscite mari obstacole. În *Cartea nunții*, piedicile sînt două : atracția virtuală a celor trei Grații, despre care am amintit, și atracția posibilă a *Casei cu molii*, mucegăită și suprasaturată de bătrîne. De fapt, lupta e numai potențială, complicații psihologice nu apar. *Casa cu molii* reprezintă principiul sterilității, al ratării, familia matriarhală, policefală, regresivă, devirilizantă, în vreme ce instinctul robust îl împinge pe Jim spre construirea unei familii noi — perechea ce naște copii. *Casa cu molii*, de altfel, e mai degrabă un paralelism ideografic decît un antagonism generator de dramatism. În percepția fenomenului familial, G. Călinescu suferă de anume tulburări, analizate de Ov. S. Crohmălniceanu într-un bun studiu din *Viața românească* — 7/1959 —, și vizibile, de exemplu, nu numai în absența fizică și morală a tatălui, în indiferența față de mamă, dar în amănuntul colosal că Jim îi spune maică-si, „tanti"! [1]. Asupra ideii voi

[1] În *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, Ov. S. Crohmălniceanu își rezumă ideile din interesantul studiu amintit : „Pe autorul *Enigmei Otiliei* îl obsedează ideea paternității. Literatura lui se ordonează astfel în jurul acestei scheme universale, căreia un spirit speculativ ca al lui Călinescu n-a pregetat să-i caute nenumăratele semnificații. Paternitatea e, de pildă, expresia cea mai directă a principiului creației. Ea implică deci misterul vieții, o filosofie a biologicului. Totodată, un întreg sistem etic, al răspunderii conținute în calitatea de părinte și în aceea de fiu." (p. 468.) „Paternitatea are și expresia ei social-economică. Condițiile nașterii și ale creșterii determină punctul de pornire a individului în viață. Descendența îl modelează într-un fel socialmente. Omul poate moșteni, sau nu, stare, rang, avere. În existența lui socială se prelungește ceva din existența celui care l-a adus pe lume." „Ideea de paternitate atinge și problemele esteticii." „Privită într-o astfel de perspectivă, *Cartea nunții* e o cercetare a plecării fiului din casa părintească și a ieșirii lui în lume spre a întemeia un alt cămin. Descripția atmosferei familiale în care trăiește Jim nu e decît o proiectare

reveni discutînd despre *Bietul Ioanide*. Fapt e că galeria de mătuși stafidite și smochinite nu reprezintă familia, în sens de organizare în vederea producerii și creșterii de copii, nici în accepția modernă de pereche, nici în cea antică de vastă formație economică.

Așadar, Jim, în compartimentul său, se întoarce acasă, din străinătate. Spuneam că atenția lui era divizată în trei direcții: peisajul văzut din tren, contemplarea domnișoarei, obsesia „casei cu molii" spre care se-ndrepta. Ne-am ocupat de primele două teme ale cărții, rămîne să o examinăm pe a treia. Prima referință e sumbră și pare a revela un traumatism: „Amintirea locului putred în care își petrecuse copilăria nu-i deșteaptă decît imagini de umiditate: nume tăiate cu un cuțit, în inima galbenă a cărora se zvîrcolesc două fragmente dintr-o lungă și proaspătă rîmă, bureți vineți pe ziduri și urechelnițe cu zeci de picioare, fugind pe o tencuială friabilă. Se vedea înconjurat de șapte fețe scrutătoare de bătrîne, examinat din cap pînă în picioare, lătrat pe deosebite glasuri..." (p. 17). Cititorul pare a distinge preludiul unei furtuni orchestrale, un conflict se vestește: „La gîndul acestui conflict acut între generații, Jim se propti tare cu picioarele în podeaua vagonului, ca spre a-l opri și a-l deraia de la destinație..." (p. 17). Eroare! Jim transcende atmosfera stagnantă, le ține la respect pe babe, chiar de ele îi zic, mai mult admirativ, „nebunu". Descrierea, extrem de amănunțită a casei, este aparent balzaciană; în fapt, procedeul e mutat într-un poem al dezagregării, al cărui evident roman-

semifantastică a psihologiilor pe fondurile unor mari simboluri biologice. *Casa cu molii* închipuie zecile de învelișuri protectoare ale sămînței cu plușul, cu coaja lor, intrate într-un fel de scorojire treptată, de uscare și zgîrcire agonică, atunci cînd elementul germinativ nu mai are nevoie de ocrotire și se pregătește să plece spre a-și îndeplini menirea." (p. 469.)

tism e corectat de ironie: „Mirosul caracteristic al odăii deșteptă toate amintirile lui Jim. Era o duhoare închisă de cireși mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gîndaci striviți, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfumului de patchouli și naftalină." (p. 31.) Atîta descompunere nu generează dezgustul, ci curiozitatea: Jim cotrobăie prin scrine, lăzi, cufere, sertare, care exală duhul putreziciunii.

Rufăria, arsă de prea multă ședere, are tendința de a se preface în scrum, „toată hăinăria aceasta vetustă intrase de mult în putrefacție". Scotocind amuzat, Jim observă „friabilitatea stofelor, carbonizarea lor săvîrșită lent, în întunecimea dulapurilor". Așadar, principiul stagnării se coroborează cu acumularea infructoasă — e și cazul lui moș Costache din *Enigma Otiliei* — opusă principiului energiei creatoare reprezentată de Jim: „Această îndărătnicie de a cultiva în umbră obiectele decedate era caracterul esențial al familiei, compusă mai cu seamă din femei bătrîne, mai toate celibatare, dar strînse printr-o solidaritate de speță sub același acoperămînt" (p. 32). Virtutea stearpă, mecanismul maniacal nu-i provoacă lui Jim bănuieli ereditare, încît sentimentul familiei, proiectat în viitor, pare retezat clar în urmă. Această formă parazitară, degenerată a familiei nu are însă un aspect terific, ci unul ușor hilar — deși bătrîna Iaca e lăsată să moară de foame, iar profesorul Silivestru, anulat în însăși vitalitatea sa, se spînzură — Jim nelăsîndu-se de loc terorizat de respectivele „mumii ambulante". *Casa cu molii* e un spectacol estetic, și atît.

Prozatorul închipuie un poem al destrămării veșmintelor, al fărîmițării stofelor și mobilelor, cu totul remarcabil, cum remarcabilă e și viziunea mineralizării alimentelor. Obiectele devin senile sau geologice și plăcerea lui Jim este estetică:

Scanned with OKEN Scanner

„În această casă cu noțiunea timpului alterată, alimentele urmau soarta lucrurilor dure. Familia simțea nevoia de a păstra nutriment pentru secolul anonim și dosea în acest scop ceea ce părea mai de soi, imitînd pe egipteni, care puneau alimente în mormintele faraonilor, în intenția de a-i feri de foamea postumă.“ (p. 33.) Dintr-o spaimă ascunsă de viitor, dintr-o fereală reciprocă a vetustelor, dintr-o habitudine de acaparare nulă ce amintește de psihologia cîrtiței lui Kafka, mătușile dosesc concupiscent alimente prin lăzi, dulapuri, magazii. Jim descoperă, „îmbălsămate în aroma de chimen, chimion, enibahar și scorțișoară, diferite piese alimentare, datînd din ani greu de precizat. Brînzeturi desicate, de tăria cremenii, fripturi osificate, cozonaci pietrificați (...), borcane cu miere prefăcută în ciment și dulcețuri complet carbonizate.“ Reacția lui Jim în fața muzeului senil nu este etică ci estetică. Se petrece un fenomen analog celui al peisajului: adică, mobilele vechi, alimentele pietrificate devin priveliști, ipoteze literare, una a putrefacției absolute (tema romantică), alta țintind la noblețe prin geologic și mineral. Datul real, intact în concretul său, e metamorfozat structural prin descoperirea unei idei unificatoare, prin redescoperirea unui tip estetic în haosul impresiilor. În *Casa cu molii*, prozatorul nu halucinează romantic, prin substituirea realității, așa cum în fața mării nu halucinase antic populînd Constanța cu himere clasice. Mimezisul e intact dar aparent, descrierea cristalizează într-o idee estetică [1].

Spuneam că pentru Jim căsătoria nu e o consecință a iubirii pentru Vera ci, dimpotrivă, afecțiunea pentru ea decurge din hotărîrea lui de a o lua pe Vera de soție. Hotărîrea

[1] Nu trebuie să mai insist asupra faptului că o seamă de poezii — printre care *Ghenca* și *Rochia de moar* — sînt deduse din atmosfera „casei cu molii.“

e luată, mai întîi, principial: „Iubea abstract pe oricine ar fi corespuns satisfăcător simțului său estetic, dar nu era fixat". „Se mira chiar de falsa psihologie a dragostei din romane, care e determinată prin obiect. La el nu era așa." (p. 98.) Jim era bărbatul normal [1], care bea lapte, consuma struguri și înghețată, dansa, conducea automobilul, nu avea nici o boală, nici o durere, nici o angoasă, nici o îndoială — era deci eroul clasic al clasicismului. Nietzsche spunea undeva că apolinicul e adevăratul erotic, iar Ioanide va căuta să confirme aceasta; între timp, tînărul Jim are mai degrabă instinctul familial decît cel erotic, se căsătorește fiindcă vrea să aibă copii, dorință lăudabilă ce poate fi simetrică faptului că nici Jim, nici Felix nu par a fi avut tată, iar părinții lui Ioanide sînt ciudat de vagi pentru un autor care a insistat atît de amplu asupra genealogiei scriitorilor monografiați. În lucrarea citată mai sus, G. Călinescu notează: „Clasi-

[1] „Dacă trecem la arta mediteraneană, vedem că omul este obiectul aproape exclusiv al sculpturii, un om liniștit, ridicat la proporțiile divinității, perfect inteligibil." (p. 14.) „Individul clasic este utopia unui om perfect sănătos trupește și sufletește, normal (slujind drept normă altora), deci canonic." (p. 17.) „Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e sănătos, cu o sănătate însă de tipul gladiator care presupune o insuficiență a antenelor nervoase." „Vorbind sexual, clasicul e un viril, calm, cugetat." (p. 18.) „Sub raportul vîrstei clasicul are o unică vîrstă incertă, de tînăr perfect dezvoltat." (p. 19.) „Este explicabilă relativa impasibilitate și placiditate a clasicului, consecință a temperaturii sale normale." „Complexitatea intelectuală și sufletească a clasicului este elementară, întemeiată pe umanități, pe o sensibilitate maioresciană prudentă, purificată prin logică." „Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii (canonici, normativi, nu reali)." (p. 20.) „În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui", „Dragostea clasicului e senzuală, epocală, de speță." (p. 21). E ușor de observat că Jim a fost conceput după canoanele clasice cuprinse în *Clasicism*, *Romantism*, *Baroc* din *Impresii asupra literaturii spaniole*, Ed. Fundației, 1946.

Scanned with OKEN Scanner

culuí îi lipsește preocuparea de existență". „Caracteristic romantismului este calvarul luptei pentru viață" (p. 22.) Într-adevăr, nu știm cu ce bani a fost Jim la studii, în străinătate, care sînt relațiile financiare în tribul mătușilor, de ce avere dispune Jim, care sînt drepturile lui în „casa cu molii". Întors în București, nu pare a solicita o slujbă, nu are relații sociale etc. Se pare că devine profesor... Dar cînd? Unde? Cum? Pentru un roman balzacian, existența lui Jim ar părea aberantă, numai că el e un erou clasic. Tinerii pătrund în arena socială fie aruncați de proiecte grandioase, fie crispați de orgolii și timidități, unii onctuoși administrativ, disimulîndu-se cu prudență, alții cuprinși de febra negării anteriorilor, prima formă de manifestare a spiritului constructiv. Nimic din acestea la Jim, care are proiecte pe care nu ni le spune, stăpînit de o încredere în el însuși, netulburată. Cine caută să descopere procesele psihice ale intelectualului, aici, va fi dezamăgit, ca și cel ce caută psihologia relațiilor sociale. Următoarele romane vor completa aspectele respective, centrîndu-se epic pe o moștenire (*Enigma Otiliei*), pe succesiunea unei catedre (*Bietul Ioanide*), analizînd mentalitatea intelectualului constructor de opere (*Bietul Ioanide*, *Scrinul negru*). Pînă atunci, Jim e ipoteza omului normal, în sens clasicist, așa cum l-a definit G. Călinescu în textele citate ale celor două studii de bază. Ca atare, nu cunoaște melancolia, chiar peisajul autumnal e stenic : „Pentru el, toamna era un anotimp de luptă și bucurie și căderea frunzelor pe asfaltul sclipitor de apă era semnul reînceperii vieții active orășenești : teatrul și universitatea, dancingul și cinematograful. Îi plăcea să iasă în oraș pe ploaie, cînd se întuneca, fiindcă lampioanele electrice și reclamele luminoase răsfrînte în trotuare ca într-un asfalt de sticlă dădeau străzilor un aspect feeric de palat de artificii, iar tunetele guturale ale difuzoarelor de radio

erau ca un ecou îndepărtat al marilor învălmășeli cosmice." (p 151.) Deși cu vaste aperceptii culturale, asimilate într-atît încît cultura devine nu numai o viziune ci și o sensibilitate permanentă, Jim există în prezent cu o promptitudine a reflexelor și o acuitate a senzației destul de rare în literatura noastră, unde nostalgicul predomina. Un *carpe diem* activ, fără moliciuni, îi dă lui Jim o prezență în real pe care Ioanide, obsedat de viziuni constructive, nu o mai are (construcția e o proiectare în viitor), deși principiul adaptabilității continuă să funcționeze. Am insistat mai sus îndeajuns asupra calității receptării realului, ce nu se difuzează haotic, cu salturi de intensitate, ci sînt incluse ordonator în structuri estetice prestabilite. Așadar, să reținem, tradiția are un rol preponderent, dar, într-un sens activ, ca e formativă. Faptul merită a fi subliniat fiindcă, în majoritate, neoclasicismele sînt opace față de real, retroactive deformativ, stereotip înghețate.

Psihologia Verei e pedagogică sau exemplară. În tipicitatea tinerei fete pentru prima dată îndrăgostită se exprimă tulburarea ordonată a speței, pe corelații de sex și vîrstă. Vera nu e o personalitate literară, ci un arhetip ușor adaptat la secol. Logodnica ideală și apoi soția adecvată, ipostaze ale Verei (o a treia ipostază, mama, încheie cartea), are nu numai reacțiile la dialog dorite de Jim, (de fapt, monolog) dar și în singurătatea așteptării fantazează sentimental așa cum hotărăște mental bărbatul, de unde caracteristica ei principală de a fi replica pasivă a lui Jim. Atît de mult psihicul ei capătă forma dorită, încît n-ar fi hazardat să folosesc termenul de narcisism, o alternativă a lui, în orice caz, în care bărbatul își admiră perfecția nu în apele clare ale lacului, ci în acelea ale ochilor feminini. Curată fără răceală, naivă fără încăpățînări, doritoare de a afla exact atît cît îi va revela Jim, ea e o discipolă, e elevă, replica femeiască a intelectua-

Scanned with OKEN Scanner

lului, muza lui orientală, care, în dialogul călinescian, se miră doar cît trebuie pentru a stimula monologul profesorului. Precizez că Vera nu e o intelectuală, adică nu dialoghează cu cosmosul, ea acceptă datul ca atare, fără a se întreba de ce piatra nu zboară și nu cîntă; ca structură, e receptivă fără cutremurări, bună conducătoare de idee la voltaje minime. Jim nici nu pare a fi putut suporta o personalitate, fiindcă, în fond, ceea ce l-a îndepărtat de cele trei Grații pare a fi fost un caracter prea acuzat, într-o direcție sau alta; planurile sale pentru Vera nici nu par a se dirija spre o fortificare excesivă intelectuală.

Starea premaritală a Verei e aceea din *Sburătorul*. Primul moment e narcisic, descoperindu-i bucuria de a fi, corporal. Cu o „inocentă libidine" pune piciorul gol pe parchet, simte „voluptatea dezbrăcării" și plăcerea de a dormi complet dezbrăcată. Narcisismul e însă steril, fata simte nevoia de a îmbrățișa „altceva", ce candoarea ei lasă în indeterminare (p. 145—146). Fata se dorea alintată, mîngîiată „sub stăpînirea unei puteri mari, posesive și ocrotitoare". Somnul e agitat și o nervozitate fără obiect pare a o cuprinde uneori. Analiza psihologică e fină dar minimală și tinde spre tipizare, nu spre personalizare. Cînd Jim intră întîia dată în camera fetei, ea îi arată dulci nimicuri apoi, dezamăgită, mărturisește: „— Nu mai am ce să-ți arăt!" După care tinerii cad într-o toropeală eminesciană, privindu-se zîmbind: „Nu știau ce să-și spună, dar erau amîndoi amețiți de o beție suavă de puritate și confesiune" (p. 181). Vera are inocența paginii albe, pe cîtă vreme Dora sau Lola, fete independente, căutătoare de stiluri personale, erau „lipsite de ingenuitatea pe care temperamentul lui autoritar o cerea" (p. 185). Față Vera, Jim „încerca o emoție nouă, înrudită cu aceea a paternității. Ușoarele lascivități ale gîndului aveau ceva idilic

și auster“ (p. 185). „Se simți soț, protector și părinte, și ispita sexuală îl năvăli ca un simț religios de procreație“, este „cuprins de o mare afecțiune la ideea că trupul acela fragil era de acum în grija și în stăpînirea lui“. Planurile lui de viitor în domeniul „căsătoresc“ (expresia e a lui V. Alecsandri) sînt „determinate toate de sentimentul că Vera era proprietatea lui, dar o proprietate gingașă...“ (p. 186—187). Reiese destul de clar că iubirea desfășurată aici e centrată pe principiul procreației în cadrul căsniciei, egal depărtată de înnebunirea erotică romantică și de complicația psihologică, adică de cele două modalități ale iubirii în literatura română (poate doar cu Sadoveanu se pot face unele analogii cînd acesta, în locul iubirii-pasiune, de obicei catastrofale, stilizează relațiile fundamentale spre suavitatea instinctelor, a timpului speță).

E ușor de observat caracterul dominator al bărbatului, pedagog absolut al tinerei femei, căreia îi face program strict, căci „o socotea un simplu obiect decorativ, fără să presupună o clipă măcar ideea vreunei rezistențe“. Vroia să facă din Vera „o mică Diană modernă“. Planul zilnic (p. 186—187) ar fi meritat o citare integrală, fiind de o pedagogie delicioasă; ne oprim însă doar asupra unui moment caracteristic de coroborat cu prezentarea celor trei Grații, și anume viziunea plastică a femeii, ca obiect de artă, tablou, statuetă sau bibelou, o grație vizuală. Afecțiunea, firește, nu este exclusă, ea este *sui generis*. Și mi se pare caracteristică scrisoarea pe care fata, a doua zi după logodnă, i-o trimite. Scrisoarea izvorăște din uimirea fetei că divinul Jim a putut să o aleagă tocmai pe ea, și se încheie cu angajamente concrete: „... eu voi fi cuminte, voi citi ce-mi vei spune tu, voi gîndi cum gîndești tu, voi fi, într-un cuvînt, ca o umbră a ta...“ Comentariul logodnicului e concludent: „Bravo! gîndi Jim măgulit în amorul propriu...“ „Nu-i bănuise de loc adîncimea sufletului...“

Scanned with OKEN Scanner

„Cît devotament și ce gingașă și naivă sentimentalitate!“ Și, încîntat, logodnicul recitește fraza, din scrisoare, pe care am citat-o... E de altfel interesant și momentul în care Jim hotărăște logodna... Cum se știe, Jim o păstra pe Vera ca pe o grațioasă rezervă, concentrîndu-și atacul în alte direcții. După eșecul cu Dora, de care am vorbit, Jim e asiduu pe lîngă Lola, care-i reclamă salamalecuri sentimentale, ceea ce nu e în spiritul dominator al lui Jim, ea rămînînd hieratică și împodobită. În seara logodnei, Jim avusese o întîlnire pe stradă cu Vera, la care nu se dusese, fiind reținut de Lola, unde întîlnindu-l pe Cătălin, și observînd favoarea obținută de acest insignifiant, Jim plecase rănit în orgoliul său; deși depășise mult ora fixată Verei, Jim trecu totuși cu mașina sa pe la locul întîlnirii, constatînd uluit că fata, plîngînd, îl aștepta în ploaie... Jim o urcă în automobil, merge acasă la ea, și, înfățișîndu-se oficial mamei acesteia, îi cere mîna Verei.

Ar fi, desigur, exagerat să afirm că senzualitatea lipsește din *Cartea nunții*, numai că trebuie precizat specificul acestei senzualități; una dintre caracteristicile ei, s-a văzut, constă în vizualitatea cu referințe estetice, predominant plastice; un alt aspect este, să-i zicem, literar, în orice caz simbolic, constînd din sentimentul unicității unei experiențe ordonatoare. Cînd își strînge logodnica în brațe, Jim se simte „străbătut de un fior nu atît voluptuos, cît de proprietate“ (p. 199). Am amintit de tăcerile eminesciene în doi: „Simțeau ritmul liniștii și asta le dădea o beatitudine paradisiacă. Aerul cădea în jurul lor în straturi de mătase, și lina ninsoare de afară li se părea o desfoire universală de flori de meri și caiși. Timpul clipocea lent, stătător, unduindu-se în rotocoale mari, amețitoare.“ (p. 198.) Momentele de beatitudine statică alternează cu neliniștea candidă a căsătoriei, neliniște compusă nu numai din „dorința de contopire“, ci și din ideea „de a

reprezenta un cămin" (p. 208). *Cartea nunții* se deschide cu o sărutare și se-ncheie cu anunțarea unui copil. Așadar, iubirea e tipizată pînă la stilizare, băiatul și fata devenind prototipii ale speței umane; iubirea nu e privită ca pasiune a unor indivizi speciali, ci, desfășurată în decorul epocii, se epurează în esență, tinzînd spre eternul uman, de tip clasicist.

Am vrut să discut așezînd toate piesele pe masă, pentru ca să nu pară concluzia fantazistă; în același scop am reamintit cîteva propoziții teoretice ale lui G. Călinescu. Din toate acestea reiese clar că romanul nu poate fi abordat nici de pe pozițiile prozei lirice (Sadoveanu), nici ale monografiei realist-critice (Rebreanu), nici ale prozei analitice (Camil Petrescu). Evident, pagini lirice și analitice există, așa cum se pot găsi elemente ale realismului critic, dar o carte e un tot organic în care elemente eterogene sînt subsumate, integrate, asimilate unui principiu unificator, altfel compoziția se desprinde în bucăți ce cad pe jos, construcția nu se ține. Or, principiul dominant în *Cartea nunții* este clasicismul. Cum bine se știe, clasicismul are doi timpi esențiali: cel elin, atic (reluat în neoclasicismul latin) și cel francez, reluat în diferite momente neoclasice. Ca atare, clasicismul, fiind un curent (sau o viziune coerentă) istoricește datat, a încetat a exista cînd condițiile sociale și psihologice care-l produseseră au fost înlăturate. După Revoluția franceză, marele val romantic acoperă lumea. Realismul ce se ridică în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fiind un antiromantism, are numeroase elemente comune cu clasicismul, deși înglobează și elemente romantice, de exemplu istorismul. O reclasicizare, deci, ar fi imposibilă. De altfel, neoclasicismele, bazate pe reluarea modelelor celebre, au fost mai degrabă conservatoare decît creatoare (academismul) — ceea ce și în artă e funest.

Scanned with OKEN Scanner

G. Călinescu propune o nouă accepție a termenului; presupunînd că arta e un dialog perpetuu între atitudinea clasică și cea romantică (pentru amănunțire, studiile *Sensul clasicismului* și *Clasicism, Romantism, Baroc*, din care am citat), scriitorul optează energic pentru prima. Redusă, schema teoretică, atitudinea clasicistă e criticabilă, fiindcă a reduce realul la tipii caracterologice preexistente înseamnă a renunța la inedit; apoi, istoricul nu e numai aparență, schimbarea e de substanță și nu de decor, numai. Firește. Dacă însă considerăm dezvoltarea literaturii sub un anume unghi, observăm că dialogul propus de G. Călinescu e real, în sensul unui balans revenit între general și particular, între tipic și accidental, între esență și aparență. Soluția e, bineînțeles, dialectică, dar accentele cad, în practica artistică, oricum, pe un termen sau altul. Așadar, G. Călinescu reacționează împotriva invaziei lirismului, descriptivismului și accidentalului, subliniind necesitatea ideii, deci a generalului.

*Cartea nunții* se caracterizează prin trei trăsături esențiale. Prima este caracterul polemic. G. Călinescu dorește o literatură română de valoare universală, deci atacă excesele ce i se păreau, atunci, primejdioase. Cea dintîi primejdie este invazia lirismului în proză, sub forma „micului romantism", după expresia sa, a sentimentalismului jălalnic. Departe de a fi o descărcare a lirismului congenital, *Cartea nunții* e un exercițiu de dominare a lirismului, epurat, purificat, stilizat, ce intra în compoziție numai astfel și numai cînd și cît era nevoie de el. Nici o despletire sentimentală într-o narație, totuși, de dragoste. A doua primejdie o constitue descriptivismul. Realismul critic degenerase, și dacă un Rebreanu știa să dea un sens major mimezisului, și avînd — observa G. Călinescu — simțul epopeic, să creeze capodopere, mărunți naturaliști executau „cópii după natură", care, ca orice cópii,

sînt inutile. Se poate face observația că și în *Cartea nunții* există descripții-peisaje, mobilele din *Casa cu molii* etc. —, dar am căutat să demonstrez tocmai faptul că funcția descrierii e de referință artistică, de simbol, adică e o antidescriere. Ceea ce este enervant la frescomani și alte soiuri de naturaliști e tocmai faptul că nu vor să spună nimic și procedează ca un aparat de filmat automat care ar înregistra în neștire; „felia de viață", în sine, nu are nici o semnificație, or, arta este expresia unei semnificații, o anumită organizare a materiei cu scopul de a degaja o idee conținută în real. De asemeni, *Cartea nunții* e o polemică împotriva psihologiei în ceea ce are analiza inedit, adică în concepția scriitorului — contingent, individual, neseriabil. Asupra acestui aspect voi reveni.

Cea de a doua caracteristică a cărții e aspectul ei programatic, de *ars poetica*. Firește, trăsăturile polemice de mai sus — antilirismul, antidescriptivismul, antipsihologia — sînt aspectele negative ale concepției artistice. Punctele pozitive nu lipsesc însă. Primul punct îl constituie aspirația spre ceea ce se numește „general uman". Jim e, ca și Ioanide, *uomo universale*; primul dedus în fluxul vital al tinereții este tînărul ce se căsătorește fundînd familia, celălalt, bărbatul matur care construiește. E remarcabil că silueta literară a lui Jim este epurată de orice incident străin temei: așa — ziceam — nu se face nici o indiscreție cu privire la situația financiară sau profesională a tînărului, iar viața sa intelectuală — pe care o presupunem intensă din reflecțiile și referirile lui Jim Marinescu — este eludată. Are prieteni? Nu se știe. Întreaga concentrare se face pe problema căsătoriei. Amănuntul ce localizează în spațiu și timp nu lipsește, bineînțeles. Ideea cea mai importantă mi se pare a fi aceea de educație a sensibilității. Pornind de la faptul că trăim într-o societate, alta, modernă, pe care mare parte din scriitorii epocii o negau vio-

Scanned with OKEN Scanner

lent, G. Călinescu declară realul drept sursă a frumosului și face o excelentă demonstrație în acest sens. Se știe că o parte însemnată a literaturii dinaintea primului război mondial și un timp după aceea se fixase într-un exotism local, într-un primitivism naturist din care omul avea tendința de a dispare, înghițit de natură. Polemic, G. Călinescu descoperă frumosul tocmai acolo unde ceilalți declarau a găsi inexpresivul; de accea eroii cărții merg cu trenul și cu automobilul, intră în bar, se duc la plajă și la ștrand și la meciuri de box, vorbesc la telefon etc. E aici o ostentație la care, în romanele ulterioare, scriitorul va renunța. A vedea frumosul în real, a-l descoperi în aspectele inedite, acolo unde marile modele nu l-au domesticit, rămîne o idee fecundă.

Din acest aspect decurge cea de a treia caracteristică a cărții: principiul creației neîntrerupte. Spuneam în acest studiu că pentru G. Călinescu clasicismul nu înseamnă imitarea modelelor, nici înlocuirea realului prin mitologic (ca în neoclasicism), ci descoperirea modelelor și a miturilor în real. De aici, dicotomia viziunii: conservatoare prin prezența permanentă a tradiției, inovatoare prin descoperirea neîncetată a frumosului. Aici, Călinescu depășește programul clasic prin aceea că descoperă virtuți estetice oricărui aspect al realului, pentru el nu există real poetic și nepoetic. A nu descoperi frumosul decît acolo unde el fusese detectat de înaintași e o lene și puținătate a puterii creatoare. Desigur, aici acționa și influența simbolismului și a poeziei argheziene, ce introduseseră în artă tocmai domenii declarate non-poetice, dar și originalitatea reală a lui G. Călinescu.

În ce constă așadar valoarea primului roman al lui G. Călinescu? În ordine istorică ea are meritul, încă valabil, de a sublinia energic esențialitatea literaturii, capacitatea ei de generalizare, atacînd sentimentalismul (lirism minor),

Scanned with OKEN Scanner

descriptivul opac la idei, proza ce se rătăcește în accidentele contingentului. Sensul clasicismului, în gîndirea călinesciană este dublu : creația permanentă, adică descoperirea frumosului în realul inedit, raportarea conștientă și organică a frumosului inedit la marea tradiție universală, sentimentul viu al permanenței valorilor. În polemica tradiționalism-modernism, el se distanțează de ambele poluri. Tradiționalismul e respins ca un exotism local, meschin, fără acces la căile universale, necreator și văietăreț reacționar. Modernismul e certat fiindcă vrea să clădească fără temelie, nu are simțul duratei și vrea să impună valori anulînd valori, ceea ce înseamnă negarea substanței valorii, care e timpul. G. Călinescu recunoaște marea tradiție clasică, pe care o vrea perpetuată, sugerînd că în clasicism creația nu poate reexista decît însumînd moderat fluxurile neclasiciste, de unde receptivitatea sa la romantism, baroc, realismul balzacian, în parte și la simbolism. Față de fluxurile specifice secolului XX, prozatorul a rămas însă constant impermeabil (criticul, în *Principii de estetică*, a executat unele mișcări politicoase de apropiere). Aceste aluviuni au fost receptate însă cu moderație, recondiționate în vederea racordării lor la clasicismul fundamental. Prin caracterul polemic și programatic, *Cartea nunții* are și aspecte oarecum ostentative, ce decurg tocmai din dorința de a crea o comoție aperceptivă. Violența programului clasicist a fost însă mult atenuată în romanele ulterioare. În peisajul literar al vremii, *Cartea nunții* reprezintă o poziție deosebit de singulară; ea este schela în jurul căreia romancierul, criticul și poetul au ridicat un monument mai trainic decît bronzul.

Descinzînd pe linie românească din Ghica și Filimon, *Enigma Otiliei* se situează — nu fără a se fi hrănit și din alte valori și valențe naționale — în marea tradiție universală a realismului și, deși amintirea unor nume de scriitori într-o

discuție literară îi surprinde scanadalos pe unii, nu ne putem opri de a scrie : Molière, Balzac, Stendhal.

Dacă un Anton Pann, Ion Ghica, Filimon și Matei Caragiale dădeau prozei citadine românești scene sugestiv colorate (un citadinism cu livezi și ogrăzi vaste, cu haite de cîini de care trebuie să te aperi cu sabia), romanul citadin românesc devine, cu *Enigma Otiliei*, o realitate și o victorie încă nedepășită.

Rămînînd operă specific românească prin eroi și atmosferă, *Enigma Otiliei* se situează în același timp pe marile coordonate universale, depășind zona pitorescului local. Aceasta se realizează prin ridicarea personajelor la scheme tipologice universale. Prin această elevare, personajul, devenit întruchiparea unui viciu sau a unei virtuți, încetează de a mai fi individ, pentru a fi categorie umană (Ulise, Harpagon, Don Quijotte, M-me Bovary etc.). Ceea ce, de altfel, G. Călinescu și cerea marei arte, vorbind despre schematismul capodoperelor, adică de esențialitatea lor, de valoarea lor universal umană : încă un mod de afirmare al idealului clasicist.

În roman există caractere date și care cristalizează în jurul unei trăsături dominante. Această trăsătură dominantă devine, din definitorie, acaparantă, absoarbe substanța umană a eroului și îl unilateralizează absolut. Moș Costache e avarul, după cum Aurica e Fata bătrînă, Otilia e Adolescenta, iar Aglae, „baba absolută“ etc. Unul devine astfel simbolul unui viciu sau al unei calități, o esență (un tip chimic pur, firește, nici chiar La Bruyère sau Molière nu au realizat, practic; ne referim însă la clasicism ca tendință).

Marx analizează procesul de alienare a omului în societatea bazată pe proprietatea privată, dînd bază teoretică intuiției umaniste care semnala tragica absolutizare. Umanist el însuși, caracter polivalent, G. Călinescu surprinde procesul de alienare produs de proprietatea privată asupra caracterului

Scanned with OKEN Scanner

uman și declară patologia țesutului după analiza obiectiv științifică a unei celule. Pe linia alterării caracterelor, a dezumanizării substanței umane, scriitorul face procesul burgheziei românești, în celula ei — familia —, privind-o, fără participare, la microscop.

Roman de tip obiectiv, *Enigma Otiliei* condamnă burghezia fără intervenția declamatorie a autorului. Există o perfectă demonstrație psihologică a caracterului social al sentimentelor. Sentimentele cele mai sfinte ale sfintei familii au o bază socială categorică : paternitatea și maternitatea, relațiile între frați și surori, cu toate implicațiile colaterale de rudenie, sînt surprinse cu o luciditate analitică remarcabilă, iar lupta titanică pentru moștenirea unei case părăginite e pictată cu pasta vie a lui Ghica și Matei.

Iată o scenă de familie în care apar tatăl, mama și două surori : „Simion este de vină în toată afacerea asta — aruncă Aglae o privire mînioasă spre bătrînul cu broboadă, care lucra mereu (la gherghef, *p.g.*) ca și cînd n-ar fi auzit nimic — nu vrea și nu vrea. Dacă vă punea casa pe numele vostru de la început, n-aveam atîta supărare! Lui să-i vorbiți și cu el să vă descurcați. — Mamă — interveni Olimpia cam cu supărare — dacă nu vrea tata, eu nu pot să-l fac să mă iubească în silă, puteai să ne dai dumneata din partea dumitale. Aglae se încruntă, iar Aurica privi cu dușmănie la Olimpia. — Ba asta nu, dragă! Am pe Aurica pe care trebuie s-o mărit și pe Titi; nu pot să-i las pe drumuri. Tu trebuie să ai răbdare pînă o scoatem la un fel cu păcătosul ăsta. Simion ridică numai capul și buzele îi tremurau..."

Rătăcit în jungla domestică, cititorul înțelege bine sentimentele lui Felix : „Îl obosea, îl neliniștea această lume fără instinct de rudenie, aprigă, în care un om nu se putea încrede

în nimeni și nu era sigur de ziua de mîine". Iată o familie burgheză, macheta societății burgheze românești.

Am amintit aici de tendința spre esență, de caractere nete care cristalizează în jurul unei trăsături dominante, de personajul care tinde spre tipul chimic pur, de conflictul clasic etc. Toate aceste trăsături dau *Enigmei Otiliei* caracterul ei dominant clasicist.

Portretist și moralist, G. Călinescu atenuează însă clasicismul prin realism [1]. Pasiunile general-umane sînt determinate social. În clasicism, unilateralizarea caracterelor era — cel mai adesea — o calitate psihologică și o cerință estetică. În *Enigma Otiliei* însă, romancierul accentuează caracterul

[1] Termenul de realism se referă la mișcarea literară antiromantică, acoperind a doua jumătate a secolului XIX și începutul veacului nostru, pînă la primul război mondial. Opere izolate, realist-critice de valoare, au mai apărut și după aceea, mai ales în Europa răsăriteană. Tudor Vianu definește realismul astfel: „Sute de ani, milenii, literatura a existat cu rostul și funcțiunea de a-i acorda realității ceea ce îi lipsește. Literatura era un loc de refugiu din realitate, o regiune de împliniri cum realității îi lipsește îndeobște. Realismul schimbă în chip radical perspectivele și funcțiile tradiționale ale poeziei. În locul transfigurării, el introduce demascarea. În locul idealurilor, el introduce critica idealurilor." De fapt, realismul, în sens larg, a existat dintotdeauna, cel puțin din vremea clasicității greco-latine. „Noutatea realismului nu consistă în faptul de a fi urmărit redarea adevărului psihologic și social, cît în acela de a o fi făcut cu un anumit resentiment față de acel adevăr, cu înclinarea de a smulge vieții cununa idealului și de a sfîșia vălul încîntător al iluziilor. S-ar spune că realismul european în prima parte și către mijlocul veacului trecut este opera unui suflet rănit de realitate și care, din această pricină, tinde s-o înjosească sau cel puțin să-i risipească aureola care o împodobea altădată." „De unde clasicismul evocase pe om într-o lume fără obiecte, spațiul se umple acum pînă la refuz și oamenii ne sînt prezentați mișcîndu-se printre lucrurile datorite industriei lor, care în același timp îi înrîurește și-i exprimă." (Tudor Vianu, *Figuri și forme literare*, Ed. Casa Școalelor, 1946, p. 38—41.)

Scanned with OKEN Scanner

formativ al societății ca un produs al proprietății private care alienează individul, rupe echilibrul calităților și procreează psihice schiloade. Acesta ni se pare sensul — în comparație cu idealul polivalenței umaniste — criticii burgheziei ca responsabilă de deformarea substanței umane.

Prin această viziune, a raportului strict dintre individual și social, romancierul depășește oarecum fixismul caracterologic al clasicismului. Să pătrundem acum în jungla domestică. Tehnica romanului e balzaciană în zidăria ei. Nu numai în aspectele de suprafață (exteriorul casei, interiorul ei, schițarea conflictului etc.), ci și în sensul acestei tehnici. Pentru Balzac, exteriorul unei case și mobila ei caracterizează o familie. Descriind veșmintele unui personaj, descriindu-i locuința, el îi prefigurează portretul. Fiindcă descrierea balzaciană (uneori obositoare prin desimea amănuntelor) stabilește corelația între venitul, temperamentul, gusturile și caracterul unui personaj. Caracterul dat se exteriorizează în veșminte, mobilă etc., exteriorizează adică starea lui socială (posibilitățile) și anumite trăsături de caracter (curat-sordid; fastuos-avar etc.), indicînd un anumit gust artistic, nivel intelectual etc.

Balzac continuă clasicismul în sensul că el centrează un caracter pe o trăsătură dominantă, celelalte atribute fiind subordonate secundare, armonice dominantei. Dar ceea ce e nou între altele în caracterologia balzaciană este determinismul social sporit, interdependența strictă dintre caracterul dat și realitatea socială (firește, afirmația nu trebuie luată în sensul absolut, înțelegîndu-se că negăm total clasicilor clasicismului asemenea calități; marii scriitori depășesc totdeauna limitele curentelor literare respective). Folosirea exterioarelor și interioarelor ca elemente (produse) ale caracterelor,

Scanned with OKEN Scanner

înțelegerea personajului ca un rezultat dialectic caracter-societate, acestea sînt, în *Enigma Otiliei*, balzaciene.

Pentru tînărul Felix, venit recent în Capitală, casa Giurgiuveanu apare aproape pustie, cu ferestre de o înălțime absurdă, zidăria crăpată și scorojită, grilajul ruginit și aplecat pe spate și o curte cu livadă care dădea, în întunericul nopții, impresia unei păduri fără fund. Ușa enormă de lemn umflat și descleiat de arșiță și ploaie se mișcă aproape de la sine, cu un scîrțîit îngrozitor, trezind spaima. Anticamera, de o înălțime considerabilă, are o scară de lemn scîrțîitoare, iar schelălăitul metalic al clopotului răsună în spații mari și goale cu un ecou rău, toate acestea dînd încăperii un aer de ruină și răceală. În această atmosferă romantică locuiește necesar Gobseckul moș Costache, cu fiica lui adoptivă, Otilia. Este mediul în care se țes intrigi păienjenoase de ungher umed, în jurul prezenței liliale a Otiliei, exteriorizare a unei bogății avare și decor al primei iubiri.

Clădirea, lugubră prin aspectul ei regresiv și misterioasă prin aerul de ruină romantică, fără măreție, primește în complexul ei psihologic un element nou prin aura Otiliei care este, de la început, o apariție angelică. Mai întîi e o voce cristalină, auzită de sus : „Felix privi spre capătul scării ca spre un cer deschis și văzu (...) un cap prelung și tînăr de fată, încărcat cu bucle, căzînd pînă pe umeri."

Camera Otiliei, acest „mic ascunziș feminin", e o prefigurare a fetei.

Meticulozitatea spițerească a familiei Tulea și hidoasele ei preocupări artistice te izbesc întîi în ordinea în care e parcelată curtea cu flori aliniate în straturi de o exactitate și supradecorație supărătoare; în salon, sofaua are prea multe perne, care se lăfăiesc peste tot, brodate încărcat cu mărgele

colorate, în timp ce pereții sînt și ei încărcați de un număr incalculabil de tablouri (còpii după cărți poștale ilustrate), puse în rame grele, bronzate. „O curățenie și o ordine de sanatoriu îngheța totul, iar atmosfera era încărcată de un miros pătrunzător de ulei.“ Recunoaștem aici interferența dintre mania artistică a masculilor Tulea și aciditatea laturii femeiești, unghiuloasă în mania ei gospodărească.

Casa moșierului Leonida Pascalopol ne indică starea lui socială, iar obiectele, mobilele indică filozofia personajului, amestec de epicurism francez secolul XVIII, activism de fermier american secolul XIX, totul cu un pronunțat ten măsliniu, de balcan neoanacreontic. De altfel, Pascalopol își descrie singur interiorul, prilej de a-și face (în fața lui Felix) autobiografia.

Constatînd structura clasică a romanului, echilibrul mijloacelor, îndeosebi pe linia caracterelor [1], tehnica predomi-

[1] Compoziția clasică a fost preluată de realismul din a doua jumătate a secolului al XIX-lea. Taine rămîne, din acest punct de vedere, la părerea lui Boileau : „În primul rînd, există sufletele, vreau să zic, personajele dotate toate cu un caracter distinct, și, într-un caracter, putem recunoaște mai multe părți“. „Acest fond moral înnăscut e legat de un temperament fizic, și totul împreună formează aportul primitiv pe care educația, exemplele, învățămîntul, toate evenimentele și toate acțiunile ulterioare ale copilăriei și tinereții le vor contraria sau completa.“ „...convergența lor marchează profund omul...“ Deci, istorismul își spune și el cuvîntul ! Caracterul nu mai e un dat imuabil aprioric. Un mare scriitor procedează așa : „...talentul său consistă totdeauna în a aduna o cantitate enormă de elemente formatoare și de influențe morale într-o singură albie și pe o singură pantă, ca atîtea ape ce vor veni să umple și să precipite același curent. Un al doilea grup de elemente în opera literară îl formează situațiile și evenimentele. Caracterul conceput trebuie ca să fie angajat într-un conflict capabil să-l manifeste. Prin aceasta, arta e superioară naturii, fiindcă în natură lucrurile nu se petrec totdeauna așa.“ „Trebuie deci ca artistul să potrivească situațiile, caracterelor.“ „Ceea ce se numește intrigă sau acțiune este o suită de evenimente și o ordine de situații, potrivite pentru a manifesta caractere...“ Al treilea element este stilul. (H. Taine, *Philosophie de l'art*, II, p. 318—320, ed. 1918, Hachette.)

Scanned with OKEN Scanner

nant balzaciană, amintesc în treacăt unele elemente romantice. Opoziția Otilia—Aglac, decorul de ruinuri, bărăganurile aistorice cu fertilități enorme de *Atala* — și alte elemente pot fi adăugate — sînt romantice. Totuși, nu credem că se poate vorbi serios de romantismul romanului. Ar fi să ignorăm tendința fundamentală a operei călinesciene, care este clasicistă (cu fioruri romantice integrate). Nebunia lui Simion este privită cu răceală clinică, ca un spectacol, iar tulburările erotice ale lui Felix analizate lucid. Enormul (în descrierea Bărăganului) e fără catastrofe, dominat agreabil de om. Nu se poate să nu observăm aici o sensibilitate acută la sugestiile de infinit și spațiu aistoric, cu vegetație nebună, observat de G. Călinescu la Eminescu și la Sadoveanu (*Uvar*, *Ostrovul lupilor*, *Creanga de aur* etc.). În stepă, Felix are senzații caracteristice : „Și cum totul părea pe acest orizont, lipsit de dimensiune, colosal, Felix avu intuiția pustietății scitice, învățate la școală. Aici nimic nu putea fi așezat într-un moment al istoriei, nici un monument, nici o formație a solului nu amintea vreun ev. Totul era rămas pe loc, în afara oricărei epoci, într-o absolută neistoricitate. Dacă înaintea trăsurii ar fi răsărit deodată cîțiva călăreți acoperiți din cap pînă-n picioare în sîrmă, ca barbarii de pe Coloana Traiană, sau în întregime goi, cu țeste la oblînc și cu suliți cu smoc de păr în mînă, Felix nu s-ar fi mirat de loc. Aci punea acum tot ce nu încăpea în istoria lui oficială, tratînd despre romani și greci, barbarimea cu nume bizare, sciții, costobocii, sarmații, bessii. Huruitul roților și tropotul cailor spori în conștiința lui într-un chiot prelung, ca și cînd cercul orizontului s-ar fi umplut de hoarde. Și, într-adevăr, un fum înecăcios începu să se ridice în zare și aerul răsuna de niște răcnete neidentificate. — Ce este? se sperie Otilia.“

Prevăzuta întrebare — ce caută elementele neclasice într-o operă clasică — ni se pare oțioasă. G. Călinescu remarcă în *Clasicism, Romantism, Baroc* că „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic". Și mai departe, „Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă". Ceea ce e caracteristic acestei opere de structură clasică este echilibrul mijloacelor. Autorul are conștiința istoricității curentelor literare. Nu mai putem scrie azi ca Molière, ca Balzac sau ca Hugo. Nici ca Bolintineanu, nici ca G. Coșbuc. Asemenea încercări s-ar prăbuși în ridicol. Dar cultura e, în mare, continuitate. Un mare curent literar descoperă și cucerește (cu mijloace tehnice adecvate) noi zone ale sensibilității umane. Dar curentele noastre prin absolutizare (de altfel, numai epigonii sînt absoluți!) nu dispar cu totul: pe harta literară a experienței umane, diferitele zone poartă numele descoperitorilor. Totuși, originalitatea există; uneori se produc mutații: „Cînd o mare schimbare — scrie Taine — se petrece în condiția umană, ea aduce în trepte o schimbare corespunzînd în concepțiile umane". (*Philosophie de l'art*, II, p. 22; ed. 1918, Hachette.)

Originalitatea nu înseamnă *tabula rasa*, și a ignora tradiția înseamnă a fi în afara culturii. Scriitorul original nu descoperă roata și focul, ci le folosește adaptat cerințelor secolului său. Iar marele scriitor este acela care anexează cît mai multe zone ale spiritului uman. Scriitorul original nu este acela care ignoră descoperirile anterioare, ci acela care, într-un echilibru fericit al mijloacelor, sintetizează larg, în spiritul vremii sale, o cît mai cuprinzătoare imagine a umanului.[1]

[1] Ernst-Robert Curtius, criticul german cel mai cunoscător al literaturii franceze, descoperă „caracterul geniului francez" în atașamentul față de tradiție, considerată drept realitate vie: „Ceea ce, în Franța, a

G. Călinescu este un clasic care a trecut (cu această conștiință a relativității) prin romantism și curentele contemporane, refăcînd clasicismul pe un cerc mai larg, modern, al spiralei.

Evident, cultura singură este neputincioasă atunci cînd lipsește forța creatoare care atrage elementele viabile, anexează cît mai multe zone ale spiritului uman, restructurîndu-le într-un organism original. Un nou conținut, noi probleme cer o formă nouă, *id est* o expresie inedită, și *Enigma Otiliei* este un unicat, o viziune originală modernă.

Firește, acest roman fundamental al literaturii române prezintă nenumărate aspecte. El este însă, înainte de orice, o creație originală. De altfel umanist, profesorul G. Călinescu este el însuși o natură polivalentă, deschis tuturor disciplinelor intelectuale și căruia nimic din ceea ce este omenesc nu-i este străin; erudit și publicist, poet și istoric literar, eseist și romancier, cîntînd la vioară și scriind despre operă, balet și pictură, făcînd reportaje din fabrici și luînd cuvîntul în Marea Adunare Națională, el are o creație multilaterală uluitoare, firește nu totdeauna egală, dar totdeauna interesantă, plină de sugestii germinative și dînd în ansamblu o figură de Renaștere, căreia îi purtăm admirație. Să zicem deci cu Cronicarul : „Nasc și la Moldova oameni". [1] *Enigma Otiliei* este o tragedie în sensul că acțiunea decurge necesar din carac-

devenit realitate istorică, își păstrează o dată pentru totdeauna validitatea. Trecutul nu e niciodată acoperit de prezent. Valoarea lui nu diminuează. Cînd un francez îi citește pe La Bruyère sau Montaigne, el nu-i consideră pe acești scriitori doar drept o expresie a epocii lor, sau drept martori ai unei perioade trecute a istoriei. Ei sînt purtătorii de cuvînt ai spiritului uman, și mesajul lor nu se limitează la nici un secol, la nici un timp." (E. R. Curtius, *Essai sur la France*, Ed. Grasset, 1932, p. 311.)

[1] Paginile despre *Enigma Otiliei* au fost scrise în timpul vieții lui G. Călinescu. Autorul acestei cărți refuză însă a lua act de moartea marelui scriitor (*p.g.*).

tere. Există o fatalitate interioară, caracterologică, deci clasicistă. Viitorul — înțeles psihologic ca varietate de posibilități — este astfel anulat. Or, suprimarea viitorului mi se pare a fi deosebirea esențială între tragedie și dramă. Vreau să spun că epicul nu este exterior, ci acțiunea decurge inevitabil din caracterul personajelor. Consecvente cu ele însele, personajele se desfășoară cu o logică interioară perfectă. Antrenate de forța pasiunii dominante spre deznodământul inevitabil, ele se desfășoară ca un mecanism, manifestîndu-și esența în acțiune.

Destinul personajelor este interior, în sensul că pasiunea dominantă antrenează individul ca o forță oarbă spre satisfacerea acestei pasiuni devoratoare. Scriitorul realist urmărește fidel desfășurarea mecanismului declanșat, fără a încerca, prin trucuri ieftine, să rupă evoluția firească, înnodînd caracterele. Firește, ne referim la personajele aflate sub nivelul înțelegerii. În dramă, consecvența caracterelor nefiind strictă, există posibilități de devenire. Ciocnirea pasiunilor se poate sfîrși într-un fel sau într-altul. Fata se va căsători cu iubitul, sau se va resemna alături de soțul impus, sau se va sinucide. Fremătăm de neliniște, așteptînd finalul. Tînărul plin de calități va deveni un potentat cinic, sau va trăi în demnitate și sărăcie. Ce va alege? În tragedie, finalul nu produce surprize, e cunoscut sau previzibil, conținut în premise. Viitorul, ca posibilitate de alegere între diferite soluții, este abolit, el fiind conținut în caracterul eroului așa cum în sîmbure preexistă copacul [1].

[1] E o deosebire de gust și formație. Un tînăr inteligent, Stendhal, format în gustul dramei, poate scrie în 1813, în *Jurnalul* său, asemenea ciudățenii despre *Hamlet*: „Ies tocmai de la *Hamlet*, care nu mi-a plăcut nici ca fond, nici ca formă. Talma însuși are o pantomimă a figurii destul de naturală, dar, făcînd să dureze multe cuvinte o secundă și făcînd

Tragicul presupune de altfel și o anumită structură a caracterului. El trebuie să fie dens, axat pe o pasiune pronunțat dominantă, rigid. Personajele suple, cu valențe multiple, sînt mai puțin apte de tragedie, ciocnirea lor cu lumea fiind mai puțin violentă, posibilitățile de reacție ale personajului mai numeroase.

*Enigma Otiliei* este o comedie, dacă analizăm raportul dintre energie și țel, dintre mediu (obiectiv) și dorință (subiectiv). Discrepanța dintre esență și aparență este enormă. Aglae depune o diplomație de șef al unui imperiu pentru a cuceri o casă veche. Aglae îl domină pe Costache cu filozofia unității familiei, întreține un sistem de spionaj (bucătăreasa Marina, Stănică), folosește mesageri secreți, face schimbări tactice, ocupă militărește casa fratelui agonic etc. Lupta pentru casa din Antim pare războiul de treizeci de ani. Tenacitatea lor e prea mare față de scop. În țelul propus e o lipsă de imaginație caracteristică burgheziei mărunte, dar în urmărirea lui e o ferocitate care sperie. În Balzac se dorește o avere uriașă, se fac afaceri mari, riscante, crime. Rastignac vrea să cucerească

mari gesturi cu brațele, nu m-a emoționat. De altfel, această plată tragedie nu înaintează cu un pas de la primul act pînă la deznodămînt, Hamlet este, iertați-mi termenul, un c... Trebuie ca inamicul să-l împresoare, ca să-l determine să ucidă. (...) Un tînăr, lîngă mine, scotea mici țipete de admirație, iar eu căscam." (Stendhal, *Journal*, IV, Ed. Gallimard, sixième édition, p. 215.) Și încă mai există critici ce susțin că valorile sînt unanime și eterne! Este evident că, dramatic vorbind, Hamlet ar fi trebuit să acționeze; dar, pe plan tragic, problema e tocmai a raportului dintre conștiință și acțiune, Hamlet face procesul acțiunii care rezolvă o nedreptate, creind altele. Pe plan tragic, nu are nici o însemnătate dacă Hamlet înaintează sau nu, pentru dramă ar fi fost decisiv. De altfel, Stendhal găsea „merite celor patru piese de Schiller traduse în franceză." (*Journal*, II, p. 346, scris în 1808.)

Scanned with OKEN Scanner

tot Parisul etc. Comicul rezultă aşadar din discrepanţa între microţelul urmărit şi efortul depus.

Comicul virulent circulă subteran şi distruge totul. Această ferocitate a instinctului de posesie se manifestă uneori în gol, creînd un comic — am zice — secundar. Există o dialectică a pasiunii care transformă totul în contrariul său şi atîta tensiune sfîrşeşte cu un *vanitas vanitatum*. Aglae vrea să-şi vadă copiii aşezaţi şi nu-i aşază. Olimpia rămîne fără copil, iar soţul îi „redă libertatea", adică o trimite la maică-sa. Aurica face inutil plăcinte cu vişine şi tururi erotice pe Calea Victoriei : rămîne fată bătrînă. Titi, după o escapadă matrimonială, se reîntoarce acasă pentru a-şi urma, „legănîndu-se", apatia care-l predestinează balamucului, alături de tatăl său. Moştenirea dorită revine clanului Tulea, dar jumulită serios de Stănică.

Personajele au tropisme care le obligă să-şi manifeste esenţa, uneori în gol. Setea de măritiş o face pe Aurica să se înfioare de prezenţa unui bărbat chiar dacă acesta e în afara capacităţilor ei ofensive şi trece, paşnic, prin faţa casei. Aglae secretează fiere chiar atunci cînd nu e nevoie să-şi apere puii etc. Acest comic secundar nu e, firește, pur, ci ţine de structura caracterelor care-şi manifestă neîntrerupt esenţa. Scopul nu e urmărit raţional, inteligent, ci orbește. Sursa comicului este socială : efortul anulat al micii burghezii, încăpăţînate pe mica ei posesie, e ridicol într-o epocă în care averile nu se fac prin strașnică agonisire, ci prin lovituri îndrăzneţe. De aceea singurul biruitor, care se urcă pe alt plan, e aparent neseriosul Stănică Raţiu, la care dorinţa de parvenire nu are fixaţii, ci e mobilă şi cinică.

Deci, viitorul abolit, destinul interior al personajelor fac din *Enigma Otiliei* o tragedie, iar discrepanţa dintre efortul depus şi ţelul urmărit îi generează comicul superior, de sub-

Scanned with OKEN Scanner

stanță. Firește, coexistența tragicului și a comicului e străină de clasicism și, realizată de Shakespeare, face parte din programul romanticilor. În *Enigma Otiliei* tragicul nu e lugubru și patetic. Tragedia lui Oedip este zguduitoare pentru că întreita lui greșeală este săvîrșită fără știință de un om altcum virtuos și viteaz. Sfîrșitul tragic (necesar) al lui Macbeth nu ne pricinuiește lacrimi. Cumulînd drame, Balzac le reunește sub titlul de Comedie. Dacă dăm, aici, conceptului de tragic sensul de desfășurare a unor caractere date, într-un mediu dat, spre un final inevitabil, atunci conceptul acceptă perspectiva comică. Pentru moderni, personajele tragice nu sînt neapărat eroice : demonul poate fi meschin, iar tragedia poate fi optimistă. Surparea unui caracter negativ ne pricinuiește satisfacție morală, iar sfîrșitul unei clase parazitare aparține comicului fiindcă aci antagonismul dintre esență și aparență atinge maximum. După cum comicul nu produce totdeauna veselie și poate genera o gamă întreagă de sentimente, mergînd de la dispreț la ură, tot așa tragicul nu stîrnește totdeauna durere. Tragicul poate fi patetic sau comic, poate produce durere, ură, satisfacție, dispreț ș.a.m.d. În *Enigma Otiliei* G. Călinescu reușește să contopească două atitudini umane majore, aparent antagonice. Există totuși cîteva personaje care reușesc să scape din acest mecanism tragic, situîndu-se pe alt plan : Pascalopol prin avere, Felix prin energie inteligentă, dirijată spre știință, Otilia prin grație. Pascalopol nu devine robul averii, ci o folosește pentru tihna sa agreabilă, avînd o perspectivă estetică.

Pascalopol e un personaj interesant prin ambiguitatea sentimentelor sale pentru Otilia, ce balansează între paternitate și virilitate. Felix e martorul (ca și Titu Herdelea), manifestare a spiritului critic : candoarea lui sensibilă și inteligentă recepționează. Felix este, în acest sens, întruchi-

Scanned with OKEN Scanner

parea (ca atitudine) a scriitorului dar şi a cititorului, materializat într-un medicinist (meseria lui e o convenţie caracterologică). Otilia este una dintre cele mai încîntătoare prezenţe feminine din literatura română. Aflată la vîrsta incertă a *Sburătorului*, ea este o devenire graţioasă, un echilibru fragil, între copil şi femeie.

Dacă romancierul ar fi căutat să o formuleze în modul clasicist, cuprinzînd-o într-o formulă limpede, cu o caracteristică dominantă, Otilia şi-ar fi pierdut acea aură de mister care-i este proprie. Aici intervine, de exemplu, ceea ce am numit simţul relativităţii curentelor depăşite [1]. Scriitorul a folosit alte mijloace pentru a păstra indeterminarea Otiliei. Iat-o pe Otilia dezlănţuind la pian o grindină muzicală, alergînd, desculţă, prin iarbă, stînd turceşte pe divan şi discutînd serioasă, iat-o într-un pod cu fîn, la ţară, făcînd semne de delicii, căţărîndu-se pe stogul de paie şi strigînd, cu mîna streaşină la ochi : „Vai, ce de mai sînt!“, sau, cu capul aureolat de lună, sub

[1] Există şi o poziţie neoclasică puristă. Henri Massis, de exemplu, nu acceptă nici azi (1927) romantismul : „Dar libertatea artistului nu are drept împotriva realităţii. Onestitatea sa consistă în a numi bine ceea ce numeşte, a arăta bine ceea ce arată pentru scriitor, a fi cinstit cu cuvintele. Acesta e fondul faimoasei certe a romantismului. Romanticii sunt esenţialmente cei care nu numesc lucrurile pe numele lor.“ „Adevăratul lor păcat este că ei şi-au numit individualismul caritate, că au dat iubirea omenească drept divină, că au pus omul în locul lui Dumnezeu, şi l-au numit Dumnezeu, că lirismul lor a substituit pretutindeni imagini false şi confuze unor noţiuni reale şi precise. Această confuzie a limbajului, această corupţie a cuvintelor, semn al unui dezechilibru al gîndirii şi al inimii, sînt cu atît mai de temut cu cît limbajul, fiind esenţialmente social, are o putere de contagiune imediată. Nimic mai primejdios pentru o societate decît să nu mai ştie sensul cuvintelor pe care le foloseşte : iată marea perturbare romantică.“ (Henri Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, Ed. Plon, 1927, p. 103.)

Scanned with OKEN Scanner

bolta înstelată, șoptind cu suavă tristețe : „Ce-ai zice dacă aș cădea deodată în cer?“)

Dar fiecare imagine a Otiliei este unică, nerepetabilă, și tocmai aceasta îl tulbură și-l derutează pe seriosul Felix. Trupul ei are aceeași fragilitate nestatornică a sentimentelor. Otiliei i se opun alte trei posibilități feminine : Olimpia, Aurica, Aglae. Indolenta Olimpia, mamă și soție ratată, fata bătrînă cu obsesii erotice, Aurica, și Aglae care, *mater familias*, este însăși negația feminității. Aglae este stația terminus spre care se îndreaptă cele două fete ale ei. Definindu-se în raport cu cele trei dizgrații, Otilia se schițează și ea în raporturile ei cu Pascalopol și Felix. Relațiile în acest triunghi sînt atît de delicate, instabile, încît mă tem să le cuprind într-o formulă care le-ar trivializa, poate. Pascalopol oferă Otiliei ocrotirea calmă a bărbatului trecut de capul furtunilor și confortul de care ea are nevoie. Felix o atrage prin tinerețea, pasiunea și energia lui, dar drumul lui e auster, sobru, *ad augusta per angusta*. Am putea spune că Pascalopol și Felix reprezintă cele două valențe ale Otiliei.

Otilia depășește planul tragic prin grație. Afirmația e adevărată doar pentru prezența Otiliei în timpul romanului. Echilibrul instabil se va echilibra. Otilia se va defini, și cu aceasta, grația se risipește. Scriitorul nu dorește să ne tulbure imaginea adolescenței și de aceea indicația evoluției e sumară. Ultima scenă, epilogul, în care Felix află știri de la Otilia, conține un melancolic *eheu, fugaces*.... Cînd lui Felix i se arată fotografia Otiliei devenită doamnă, el nici nu o recunoaște la început : „Speriat, Felix se mai uită o dată. Femeia era frumoasă, cu linii fine, dar nu era Otilia, nu era fata nebunatică. Un aer de platitudine feminină stingea totul.“

Otilia se încadrase în tragedie.

Prezența Otiliei este o sursă de lumină care topește colțurile, aruncă umbre într-un joc de clar-obscur, care iradiază asupra epicului sever o delicată și înaltă poezie. Așadar, clasicismul programatic din *Cartea nunții* e trecut prin experiențele literare ulterioare, îndeosebi ale realismului zis critic, este turnat în tiparul balzacian. Nu se poate vorbi însă de o ruptură : recunoaștem „casa cu molii“ și pe cei doi adolescenți ce se iubesc; altfel zis, *Enigma Otiliei* e un *Daphnis și Chloe* în care iubirea nu se împlinește, iar Vera este Otilia deposedată de enigmă.

Natura lucrurilor face, din cea mai împlinită operă a lui G. Călinescu — *Bietul Ioanide* — una dintre realizările remarcabile ale noii noastre literaturi. *Bietul Ioanide* mi se pare o carte semnificativă pentru epoca noastră, pentru că ea conține o caracteristică însemnată a vremii socialiste, și anume spiritul creator, constructiv, al unui om lipsit de sentimentul proprietății. Evident, în toate vremile s-a construit, dar ceea ce impresionează azi este nu numai aspectul cantitativ, de netăgăduit, dar și cel calitativ, implicînd un spirit absolut nou, de concepție urbanistică, în scopul și modalitatea creativității. O nouă construcție era, în vechea societate, o realitate obiectivă, firește, dar ea exista în același timp ca o întărire a exploatării, a supunerii și alienării creatorului, în vreme ce azi, dimpotrivă, se îmbină armonios creația ca expresie liberă a individului și scopul său de utilitate colectivă. Desigur că prin creație înțeleg nu numai opera de artă — literară, muzicală, plastică —, dar și opera arhitectonică — uzină, bloc pentru locuințe, edificiu public — sau științifică. În epoca noastră, munca devine creație în toate ipostazele ei. Or, tocmai aceasta este aspirația lui Ioanide.

Nu știu ce valoare au proiectele lui Ioanide pentru arhitectul de azi, și mărturisesc că nici nu mă interesează, fiindcă

valoarea lor e simbolică. Nimeni nu citește *Doctor Faustus* pentru a se iniția în muzică, nici *Război și pace* spre a deveni strateg, indiferent de seriozitatea documentării lui Thomas Mann sau a lui Tolstoi. O asemenea optică artizanală ar fi inutil deformată și puerilă. Creația arhitectonică a lui Ioanide poate fi înțeleasă doar ca expresie a necesității umane de a construi după legile utilului și ale frumosului, de a marca trecerea omului prin lume printr-o operă; că Ioanide este arhitect, faptul nu e fără importanță, dar nu trebuie să se ascundă esențialul, și anume că omul e ființa care construiește — operă artistică, socială, științifică, — ființa care durează. Să mi se îngăduie acum un salt necesar înapoi, spre *Cartea nunții*, despre care am discutat la începutul acestui studiu, pentru a putea descoperi o continuitate dar și o evoluție. Ioanide este Jim devenit matur. Faptul că și-a schimbat profesiunea nu ne înșală; el e căsătorit cu Vera și are doi copii mari. Deși *Enigma Otiliei* este scrisă după *Cartea nunții* [1], Felix este antecedent lui Jim, îl reprezintă pe acesta înainte de plecarea sa la studii în străinătate. Deosebiri biografice între Felix, Jim și Ioanide există — primii doi se recomandă prin numele de botez, cel de-al treilea prin numele de familie; de altfel, scriitorul va iscăli mereu G. Călinescu, iar nu, cum se obișnuiește, cu numele mic întreg —, unul e medicinist, altul profesor de literatură, al treilea arhitect; primul e orfan, ceilalți doi aproape... Micile deosebiri biografice nu mi se par esențiale. Evoluția literară, în schimb, e cronologică : *Enigma Otiliei* constituie inelul de legătură. Am citit în *Cartea nunții* un manifest clasicist, o lucrare programatică și polemică, îndreptată contra despletirii lirice, a descrierii nerelevante, a contigentului necînsumabil. Repet și aici aspectul antiaca-

[1] *Cartea nunții*, 1933; *Enigma Otiliei*, 1938.

Scanned with OKEN Scanner

demic, creator, al clasicismului călinescian inițial, care nu se rezumă la imitarea modelelor ci pornește de la real cu scopul explicit, însă, de a detecta, în prezent, liniile de forță permanente. Așadar, un clasicism activ, creator, trecut prin sensibilitatea romantică și prin cea realist critică. G. Călinescu și-a propus de la început să împace antagonismele tradiție-inovație, universal-național, situînd opera de creație la confluența marilor teme ale literaturii universale, privindu-le prin perspectiva specific națională. Ca istoric literar, de asemeni, G. Călinescu a introdus literatura românească în contextul european, adică i-a descoperit filiațiile și înrudirile firești, punînd însă accentul asupra originalității sale interne, asupra contribuției evidente la concertul universal. Deci, creatorul și criticul au o viziune comună. Discipol al lui G. Ibrăileanu ,Călinescu a rămas totdeauna, fiindcă înțelegea literatura ca expresie a originalității naționale; în acest sens, polemica susținută împotriva lui Lovinescu se înscrie în direcția *Vieții românești*. Deosebirea constă însă nu numai în — spuneam — integrarea organică a literaturii noastre în cea europeană din care, firesc, face parte, dar mai ales printr-o altă viziune despre specificul național, ca atare.

G. Ibrăileanu se distanțează de G. Călinescu — în prima perioadă a creației acestuia, adică pînă la Eliberare — prin accentul pus pe social; cît privește realismul pe care, după opinia unor colegi ai mei, Ibrăileanu l-ar fi stimulat, trebuie, cred, precizată preferința criticului *Vieții românești* pentru proza lirică, uneori chiar sentimentală, în orice caz pentru romantism, de unde rezerva față de Rebreanu. Că lui G. Călinescu tocmai asemenea aspecte nu-i plăceau este evident, nu mai trebuie să insist. Că realismul, romantismul, clasicismul nu sînt structuri chimic pure se știe; fapt e că Ibrăileanu aprecia îndeosebi valența romantică a realismului,

Scanned with OKEN Scanner

în vreme ce G. Călinescu o deprecia. Revenind la specificul național, vreau să spun că, asemeni lui Maiorescu — e, de altfel, singura lor caracteristică realmente comună — G. Călinescu vine de la clasicism spre realism [1], depășind primul termen tocmai prin acceptarea specificului național, care, literar vorbind, e de origină romantică. Ca și la Maiorescu, acest specific se integrează culturii universale, nu i se opune, ca la sămănătoriști și gîndiriști, pentru care termenul reprezenta un romantism exotic, de izolare.

Dacă la Ibrăileanu, om de orizonturi vaste, specificul nu se opunea teoretic universalului, el reprezenta totuși acceptarea unui program exclusiv, prestabilit, îngustînd posibilitățile de expresie ale unei literaturi tinere; G. Călinescu, în dubla lui misiune de critic și scriitor, nu trasase o sferă restrictivă specificului național, ce reprezenta, în perspectiva sa, o potențialitate desfășurabilă amplu. Așadar, puteau intra în zona respectivă și cei ce dezvoltau eseistica clasicistă (Odobescu, din *Pseudokineghetikos*,) și cei ce dezvoltau balcanismul colorat (Anton Pann, I. Ghica, Matei Caragiale), și cei ce aveau să urmeze revoluției poetice a lui Tudor Arghezi... G. Călinescu nu admite restricția la rural, a lui Ibrăileanu, scriind el însuși patru romane citadine, dar nici restricția teoretică la citadin, a lui Camil Petrescu. Accepția lui G. Călinescu e așadar cuprinzătoare, criticul presupunînd că specificul național nu poate fi un program restrictiv, ci rezultatul sintezelor succesive ale exprimării spontane a geniului unui popor, genialitate continuă, permanent creatoare, iar nu repetiție mecanică a unui moment unic. Așa se explică de ce exegetul

[1] Termenul de realism e luat aici în accepția lui restrînsă de curent din a doua jumătate a sec. XIX, numit realismul critic.

Scanned with OKEN Scanner

lui Eminescu, poetul național, a putut surprinde creația arghezian în ceea ce avea aceasta nou, uluitor.

*Cartea nunții* reprezintă în opera călinesciană momentul restrictiv cel mai rigid. N-aș vrea să-l părăsesc însă înainte de a schița o paralelă cu un alt clasicist al secolului XX, Paul Valéry. Încercînd să definească spiritul european — încercare ce, atît prin lipsa de metodă cît și prin vagul obiectivului, nu putea fi decît subiectivă, dar și semnificativă — el reducea zisul spirit la suprapunerea spațială a trei elemente formative: dominația romană, religia creștină și aticismul. Dacă exceptăm menționarea religiei, ce nu se încadrează clasicismului și nici gîndirii celor doi scriitori discutați în paralel — fiind, de altfel, inovația altui continent—, menționez atmosfera mediteraneană a romanelor lui G. Călinescu (în mai mică măsură, poate, *Enigma Otiliei*), de la viziunea arhitectonică a lui Jim și Ioanide la aspirația spre claritate și lumină. Punctul comun esențial e însă aticismul [1]. Ne amintim că viziunea clasicului este, pentru G. Călinescu, aceea geometrică. Iată că și Valéry e de aceeași părere: „Geometria greacă a constituit acest model incoruptibil, nu numai modelul propus oricărei cunoașteri ce tinde spre starea sa perfectă, dar și modelul incomparabil al calităților celor mai tipice ale intelectului european“ [2].

[1] Greciei vechi „îi datorăm o metodă de a gîndi, ce tinde să raporteze toate lucrurile la om, la omul complet; omul își devine lui însuși sistemul de referințe căruia toate lucrurile trebuie să i se poată aplica. El trebuie deci să-și dezvolte toate părțile ființei sale și să le mențină într-o armonie cît mai clară și chiar cît mai aparentă cu putință. Să-și dezvolte corpul și spiritul. Cît privește spiritul, el se va apăra de excese, de visătorie, de producția sa vagă și pur imaginară, printr-o critică și o analiză minuțioasă a părerilor sale, printr-o împărțire rațională a funcțiilor sale, printr-o regularitate a formelor.“ (Paul Valéry, *Variété*, I, ed. 57, Gallimard, p. 45; Conferință la Universitatea din Zürich, la 15 nov. 1922.)

[2] *Idem*, p. 46; Conferință ținută la Universitatea din Zürich, la 15 nov. 1922.

Scanned with OKEN Scanner

Evident, Europa lui Valéry e proiecția subiectivă a unui clasicist, dar aici tocmai acest aspect ne interesează. Ne reamintim că viziunea lui Jim era geometrizantă, ca și planurile arhitectonice ale lui Ioanide. De altfel, viziunea clasicului e plastică iar profesiunea sa, cînd nu e sculptura sau pictura, este... arhitectura.

O altă caracteristică a clasicismului este optimismul, înțelegînd prin aceasta refuzul stărilor extreme, depresive (dar și exuberanța violentă), căutarea unui echilibru nu moștenit ci elaborat cu ajutorul rațiunii. Descartes va refuza să se bată pe întuneric, în galerii subterane, Valéry îl va respinge pe Pascal, exponentul sentimentului tragic al vieții: „Nu mă pot împiedica de a gîndi că există sistem și muncă în această atitudine perfect tristă și în acest absolut al dezgustului". „O nefericire care scrie bine nu e atît de desăvîrșită de vreme ce a salvat din naufragiu o oarecare libertate a spiritului, un oarecare sentiment al numărului, oarecare logică și simbolică, ori acestea contrazic cele scrise." „Nu mă simt bine în fața acestui amestec al artei cu natura. Cînd îl văd, pe scriitor, reluînd și agravînd adevărata senzație a omului, adăugîndu-i forțe căutate și vrînd, totodată, ca efortul său să fie luat drept emoție, mi se pare aici ceva impur și ambiguu."[1] Am impresia că recitesc veșnica polemică a clasicismului cu romantismul, a raționalismului cu desperarea și sînt convins că Valéry nu ar fi găsit alte cuvinte pentru a-l acuza pe Beckett. Jim și Ioanide sînt ființe senine, vibrează voios, nu cunosc neliniștea. Loviturile crude nu-l doboară pe arhitect, ce se reechilibrează repede. Apolinic, Ioanide nu se înflăcărează excesiv, erotica lui e o petrecere estetică, nu-l

[1] Paul Valéry, *Variété*, I, *Variation sur une Pensée*, ed. 57, Gallimard, p. 138—139.

Scanned with OKEN Scanner

modifică lăuntric. Micile enervări constituie supape nervoase, ce nu alterează calmul, activ. Felix (nume simbolic...), părăsit de Otilia, Ioanide, pierzîndu-şi băiatul şi fata, suferă rezonabil. Felix e un anti-Werther, Ioanide, un anti-Lear. Ca critic, G. Călinescu e însă mai comprehensiv faţă de stările delirant romantice, deşi le priveşte doar ca ipostaze estetice, distant şi oarecum ironic.[1]

Este deosebit de semnificativă vehemenţa cu care criticul respinge teoria inadaptabilităţii. Sarcasmul faţă de literatura iremediabil minoră a lui Al. Brătescu-Voineşti se concentrează asupra figurii inadaptabilului, comună în proza sentimentală. „Orice operă bizuită pe observaţie — se spune în *Istoria literaturii române* — înfăţişează învingători şi învinşi, sau mai degrabă învingeri şi înfrîngeri, uneori simbolizate în acelaşi individ. Existenţa fiind luptă, este firesc ca eroii să izbîndească ori să fie înlăturaţi. Amîndouă deznodămintele confirmă existenţa lor energetică".[2] „Mai clară este noţiunea de inadaptare prin care s-ar înţelege incapacitatea totală de a lupta. Unde nu este însă nici un soi de luptă nu se poate concepe opera de artă în proză. Sociologiceşte s-a luat ca exemplu de inadaptare cazul lui Eminescu. Însă Eminescu nu este un inadaptat. Nimeni nu este în măsură de a se adapta, pe toată întinderea vieţii, ci îşi adună forţele într-un singur punct. Eminescu avea ca direcţie a spiritului său, gloria. Nici un român nu şi-a înfăptuit această ţintă mai din plin, încît în sfera superioară în care voia să trăiască, poetul *Lucea-*

[1] Trebuie precizat că în afară de conceptul specificului naţional, romantismul i-a mai insuflat lui G. Călinescu, în activitatea lui critică, valoarea viziunii în poezie; deşi e posibil ca modelul prim să-l fi constituit Dante.

[2] *Istoria literaturii române*, p. 511.

*fărului* este un mare adaptabil, care a trebuit să renunțe prin chiar izbînda lui la mulțumiri mai mărunte..." [1]

E cu neputință să nu vedem în această teorie a „adaptatului superior" o structurare anterioară a lui Ioanide [2]. S-a vorbit de genialitatea arhitectului Ioanide, dar geniul e un concept romantic ce presupune un dezechilibru superior. Structura lui Ioanide e clasică, el tinde spre echilibrul superior, spre echilibratul psihic, se ghidează după rațiune și își adună toate forțele într-un singur punct, creația-muncă. Deci, Ioanide este „echilibrul superior". Totuși, elementele romantice nu pot fi contestate. Cine recitește portretul geniului de Schopenhauer, pe care Maiorescu i-l aplică lui Eminescu *tale quale*, observă că autorul *Vieții lui Mihai Eminescu* nu a rămas total insensibil la viziunea romantică a genialității, în sensul că Ioanide e un necontingent, trăind în cercul creației estetice, profesînd o desprindere de mundan și cotidian. În același timp însă, prozatorul subliniază insistent la arhitect nu numai posibilitatea acestuia de a rezolva problemele practice ale meseriei, dar și de a rezolva ușor, în treacăt, toate chestiunile practice legate de realitatea imediată. Este aici o contradicție pe care Ioanide o rezolvă în felul clasicist; contingentul nu-l obsedează, nu-l neliniștește; cînd e cazul, o repede concentrare rezolvă totul, fericit, pe plan practic. E limpede, în orice caz, că, natură superioară, arhitectul Ioanide nu este un

[1] *Istoria literaturii române*, p. 511.

[2] „Un mare muzicant, un mare poet căzut într-un mediu căruia nu i se poate adapta, după o criză dureroasă, iese învingător în sfera mai înaltă, precum s-a întîmplat cu Eminescu (prototipul subînțeles al acestor inadaptabili), care, eliminat dintr-o societate inferioară, este primit cu glorie într-una cu mult mai înaltă." (*Op. cit.* p. 513.) „Marile vocații investigatoare au fost totdeauna însoțite de voința dîrză de a descoperi adevărul și oricîte suferințe au copleșit pe descoperitori, niciodată nimeni n-a fost oprit în loc de aceasta." *(Ibidem.)*

Scanned with OKEN Scanner

inadaptabil, hărțuielile mărunte nu-l ating, inițiativele sale practice au succes. Totuși, acordul cu o societate ce nu știe să construiască decît meschin — cea burgheză — nu se realizează. Deci adaptabilitatea lui e tactică, restrînsă, temporală. Dar neputința de a construi măreț nu provoacă drame, arhitectul se adaptează și rezolvă problema cum poate, prin compromis.

Evident, nu poate fi vorba de o influență a lui Paul Valéry asupra lui G. Călinescu, și elementele comune provin din fondul clasicist. Dacă Valéry polemizează cu spiritul pascalian și Călinescu atacă teza inadaptabilului, ei o fac în numele idealului normativ clasic, al omului normal și rațional, ce tinde spre echilibru. Chiar dacă Jim e mai apropiat de canonul teoretic, Ioanide este și el o demonstrație a modului în care adaptatul superior poate înfrînge categoriile de adversități. Filtrat prin straturile ostile ale unui secol și jumătate, aproape, de artă anticlasică, firește că noul clasicim al secolului XX se completează cu elemente de altă natură — adaptîndu-se. Din cele spuse reiese că autorul său consideră clasicismul și romantismul ca atitudini estetice încă posibile azi, firește, în forme modificate prin adaptare. De aici utilitatea paralelei Călinescu-Valéry, ca reprezentanți tipici și conștienți ai atitudinii clasiciste moderne. Într-un *Omagiu* dedicat umbrei lui Proust, scriitorul ce respinsese romanul ca o invazie a contingentului și nesemnificativului încearcă totuși o definiție a speciei victorioase, definiție ce miră tocmai prin realismul ei: „...fiindcă facultatea noastră de a trăi o implică pe aceea de a da viață. Cu cît le-o acordăm mai mult (personajelor, *p.g.*), cu atît sporește valoarea operei. Nu trebuie să existe diferențe esențiale între roman și povestirea naturală a faptelor văzute și auzite! Nici ritmuri, nici simetrii, nici figuri, nici forme, nici chiar compoziția determinată nu îi sînt impuse.

Scanned with OKEN Scanner

O singură lege, dar, aceea, sub pedeapsa cu moartea : trebuie — și, de altfel, este suficient — ca urmarea să ne antreneze, chiar să ne aspire către un final, — ce poate fi iluzia de a fi trăit violent sau profund o aventură, sau acela de a cunoaște cu precizie indivizi inventați.“ [1]

Iată un pasaj pe care nu văd care realist nu l-ar semna. Valența realistă mi se pare semnificativă pentru întreaga poziție, fiindcă, dintre toți confinii, clasicismul simte atracție deosebită pentru realism. Am încercat într-un studiu despre Maiorescu să demonstrez de unde provine tropismul realismului la clasiciști, mă limitez la mențiunea tipizării ca funcție comună a cunoașterii, prin generalizare. Există, de asemenea, la cei mai autentici realiști o sete de rigoare ce aparținuse clasicismului și pe care romantismele o azvîrliseră. Am citat mai înainte din studiul simptomatic al lui Valéry, *Introducere la metoda lui Leonardo da Vinci* : „Rigoarea instituită, o libertate pozitivă e posibilă, în vreme ce libertatea aparentă nefiind decît puterea de a te supune fiecărei impulsiuni a hazardului, cu cît ne bucurăm de ea mai mult, cu atît sîntem mai înlănțuiți unui punct ca un dop pe mare, pe care nimic nu îl leagă, totul îl solicită și asupra căruia se contestă și se anulează toate puterile universului.“ [2] Antiromantismul este evident, rigoarea acceptată e formula creatoare a clasicului. Formula eroului nu este nici ea deosebită de aceea enunțată în *Sensul clasicismului* și Valéry caută să descopere în Leonardo însuși eroul clasicismului modern : „Omul superior nu e niciodată un « original». Personalitatea lui e atît de insignifiantă cît trebuie. Puține inegalități; nici o superstiție a intelectului. Nici o teamă vană.“ [3] Și, mai departe : „se

[1] Paul Valéry, *Op. cit.*, p. 153.
[2] *Idem*, p. 175.
[3] *Ibidem*

Scanned with OKEN Scanner

reîntoarce la real fără efort. Imită, inovează; nu aruncă anticul fiindcă e vechi, nici noul fiindcă e nou; dar consultă în el ceva etern actual." [1]

Mi se pare interesantă definirea lui Ioanide prin cineva care nu știe de existența autorului lui și care se gîndea la Lionardo, prototipul constructorului: „Leonardo nu are revelații. Nu are un abis deschis la dreapta sa (aluzie la Pascal, *p.g.*). Un abis l-ar fi făcut să se gîndească la un pod." [2]

Repet, nu poate fi vorba aici de influent, ci de acel substrat comun clasicist, ce constituie substanța romanelor lui G. Călinescu. Deosebirile de Valéry sînt, evident, însemnate, formula scriitorului francez fiind mai conservatoare, mult, în vreme ce scriitorul român e mult mai atent la real, la modern. Am insistat atît asupra clasicismului călinescian nu numai fiindcă este elementul formativ central, ci și pentru că acest filon al literaturii române, prin forța împrejurărilor, a rămas cel mai puțin relevat (cu excepția lui G. Călinescu, tocmai, ale cărui arte poetice au fost, în direcția aceasta, nereceptate). Dar G. Călinescu s-a și îndepărtat sensibil de propriul său punct de plecare — *Cartea nunții* —, *ergo* de formula puristă a *Domnului Teste*.

Cu *Enigma Otiliei* se petrece un aflux al realului. S-a observat compoziția lui epică, balzaciană, creșterea determinării sociale, cu acțiunea centrată pe avere (tema moștenirii). Dincolo de aspectul balzacian, structura rămîne însă clasică. Scriitorul creează caracterologic, tipurile au formula strictă, declanșîndu-se ca un mecanism. (O excepție: Otilia — formula grației ca echilibru delicat, nerepetabil — ea însăși o expresie a feminității adolescente, tipice, de speță.) Vizionarismul romantic

[1] Paul Valéry, *op. cit.*, p. 175.
[2] *Idem*, p. 177.

spectacular al lui Balzac e îndepărtat, ajungîndu-se la o formulă pe care aș numi-o *realism clasic*, în care predomină tipicul caracterologic. Clasicismul fiind determinist, deci tragic, *Enigma Otiliei* își păstrează, cu tot tonusul vital ridicat și cu tot afluxul comic, caracterul tragic (ce nu trebuie confundat cu viziunea sumbră, catastrofică, nici asimilat dramatismului patetic), adică existența concluziilor în premise, aspectul de destin în caractere.

*Bietul Ioanide* are numeroase asemănări cu *Enigma Otiliei*. Romanul își păstrează aspectul balzacian, dar clasicismul e mai puternic, caracterologia fiind subliniată chiar sub aspectul portretisticii, specie eminamente clasicistă. Tema centrală a romanului o constituie moștenirea sub trei aspecte : socială (catedra universitară a lui Conțescu), biologică (fiul și fiica lui Ioanide), artistică (opera arhitectonică). Primele două aspecte sînt falimentare : molierește comică, prima, deși cu final mortal; lugubră, a doua, și penibilă sub toate aspectele. Idealul din *Cartea nunții* — iubirea căsătorească în vederea creării de copii — eșuează : iubirea, prin mecanică, devine o oarecare comoditate; cei doi copii, un dublu eșec. Mărturisesc, la prima lectură a cărții am fost șocat de reacția minimă a lui Ioanide în fața morții violente a celor doi copii ai săi. Așteptam ca o zguduire să se producă și o modificare să urmeze traumatismului. Dar nu se întîmplă nimic. Firește, cînd îi mor copiii, arhitectul suferă, dar se echilibrează repede și faptul rămîne fără consecințe. Realitatea este că Ioanide era singur și înainte : dialogul afectiv cu Vera era nul și tandrețea, provenită din obișnuință, ține loc de sentimente. Copiii, înainte de a fi omorîți, îi erau străini și Ioanide îi privea mirat. Am acum impresia că reacția minimă pe care arhitectul o are după moartea lui Tudorel și a Pichii este voită de autor; nu numai că eroul (clasic) nu poate fi răpus de durere și abătut de la

țelul activității sale, dar suprimarea copiilor era și necesară ideii centrale — singura transmitere valabilă fiind creația de opere. Celelalte două ipoteze ale transmiterii (catedra, copiii) trebuiau cu necesitate să fie anulate.

E ușor de observat că cele trei ipoteze sînt prezentate, fiecare, printr-un paralelism : lui Conțescu îi e opus Gonzalv Ionescu; copiilor lui Ioanide, progenitura lui Hagienuș; arhitectului Ioanide, arhitectul Pomponescu. În primele două cazuri, perechile sînt complementare caracterologic, ultima doar presupune o valoare stabilită comparativ. Perechea Conțescu-Gonzalv Ionescu reprezintă o confruntare a eșecului paternității. Pomponescu e un alt mod (contraindicat) de a fi artist, Ioanide rămînînd ipoteza valabilă. Sinuciderea lui Pomponescu (ca și moartea copiilor lui Ioanide, ca și decesul lui Gonzalv Ionescu) e un mod artistic de a încheia concluziv un eșec de orientare. Romanul, realist, înfățișează o epocă : acesta e un aspect al lui; structura clasică a caracterologiei ne înfățișează un alt aspect, complementar, tipuri de reacție la real. Sub acest aspect, G. Călinescu e un moralist, autor de „caractere".

Înainte de a pătrunde în miezul romanului, îmi voi îngădui o nouă digresiune, pe care o cred necesară în delimitarea poziției teoretice a lui G. Călinescu, și anume, răspunsul întîrziat [1] dat lui Camil Petrescu. Paralela cu Paul Valéry avea drept scop fixarea, în ciuda diferențelor, a substratului clasicist. Discuția cu Camil Petrescu e cu atît mai interesantă cu cît G. Călinescu îl aprecia pe autorul *Patului lui Procust* și cu cît răspunsul vine din partea unui romancier citadin și intelectual prin excelență, care nu poate fi deci, în nici un caz,

[1] G. Călinescu, *Viața românească*, 1939, an. 31, vol. I, Cronica literară : *Camil Petrescu, teoretician al romanului.*

Scanned with OKEN Scanner

suspectat de păşunism şi simplism. Chiar dacă unii cunosc textele, nu e inutil să ne referim la ele, încercînd, apoi, să le confruntăm cu romanul în discuţie. Camil Petrescu, în felul său bătăios, pusese problema, în articolul amintit, e uşor de observat, polemic: „Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măsline, care fumează doi ani o ţigare în cîrciuma din tîrguşorul de munte şi gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova, nu se poate face roman, şi nici măcar literatură. Trebuie să ai deci un mediu, o societate, în care problemele de conştiinţă sînt posibile. Îl vedeţi dumneavoastră, de pildă, pe Dl. Pamfil Şeicaru erou de roman? [1] Minat de probleme de conştiinţe (sic!)...? cu interminabila parafrazare a lui *Dan* a lui Vlahuţă, cu cîteva descrieri de dumbrăvi şi tîrguşoare, cu cucoane blestemate care dau cu ruj pe buze, cu o duzină de eroi plîngăreţi («Acolo şezum şi plînsem» etc.) nu poţi crede că faci literatură. Vei găsi cel mult o mie, două de notari comunali şi agronomi care se lamentează la cîrciumă că ei meritau o soartă mai bună şi care te cetesc seara cu foc personal, dar nu aceştia contează în literatură.“ [2]

E limpede că aici Camil Petrescu polemizează cu o întreagă literatură, în care se integrează nu numai Cezar Petrescu — la care se referă direct —, dar şi Rebreanu, Sadoveanu şi, în genere, cercul *Vieţii româneşti*. În răspunsul său, G. Călinescu procedează mai întîi la apropierea poziţiei lui Camil Petrescu de aceea a lui Lovinescu, pe care-l mai atacase, cu alte prilejuri: „În fond, măcar pînă la un punct, aceasta este

[1] Doi scriitori au încercat aceasta: Liviu Rebreanu în *Gorila*, Cezar Petrescu în romanul neterminat *Vadim*. Cum se ştie, ambele sînt eşecuri. Oare din pricina lui Pamfil Şeicaru?

[2] Camil Petrescu în *De ce nu avem roman*, *Viaţa românească*, II, nr. 57 din 4 iunie 1927.

poziția față de problema romanului și a d-lui E. Lovinescu care respingînd ruralismul *Sămănătorului* recomanda o literatură orășenească" (*Op. cit.*, p. 81). Argumentația este, repet, cu atît mai interesantă, cu cît autorul ei a scris patru romane, toate citadine. Călinescu reduce argumentația lui Camil Petrescu la un sofism: „Ecuațiile astea, țăran = om rudimentar, orășean = ființă complexă, dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali. Căci dacă burghezul e complex față de țăran, atunci aristocratul, om cu sînge vechi și educație aleasă, trebuie să atingă capătul de sus al complicării. Această gîndire « distinsă » despre umanitate o avea Duiliu Zamfirescu. Dacă atari propoziții ar fi adevărate, atunci multă vreme noi n-am avea roman și nici literatură înaltă." (*Op. cit.*, p. 82.) În substanță, desigur, G. Călinescu avea dreptate și evoluția literaturii noastre de la 1927 pînă azi a dovedit-o, numai că el deforma oarecum părerile lui Camil Petrescu. Autorul lui *Danton* nu cerea înlocuirea țăranului prin burghez, ci a notarului rural prin intelectualul autentic, așa cum procedase în proza sa Eminescu, așa cum a făcut Camil Petrescu și chiar autorul romanului *Bietul Ioanide*. În orice caz, Camil Petrescu păcătuia printr-un exclusivism polemic. G. Călinescu, în continuare, îi împarte pe eroii de roman în două categorii: a. indivizii care acționează mecanic („automatismul" psihic) și b. firile complexe („Acest erou explică el însuși toate actele sale") [1].

[1] „Deci în lume sînt două feluri de vietăți: lupi, vulturi, urși, sihaștri, eroi ai lui Sadoveanu și ai lui Brătescu-Voinești, ființe care se mișcă fără să știe de ce, ființe automatice, instinctuale, frumoase ca documente ale naturii și ființe morale, care ne dau conceptul unei ordine spirituale în univers! Dar rămîne stabilit că modul automatic și cel moral se amestecă și nu se găsesc niciodată pure." „Între un țăran sănătos și dl. Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate ci numai una de finețe. Dar

Criticul precizează că, de fapt, cele două tipuri nu se află în stare pură, se amestecă. În frazele ce urmează găsim o definiție a psihologiei eroului caracteristică pentru realismul critic într-un mod cum nu se poate mai explicit: „Interesul în roman și în genere în observația omului provine din viclenia cu care instinctele se ascund sub structura moralității. Cînd un erou se poartă după instinctele fundamentale umane, dar se zbate să se explice complex, atunci el devine copt pentru roman. Lărgind interesul cuvîntului, am putea aplica aci noțiunea de ipocrizie. Toți eroii complecși sînt niște ipocriți, sublimi ori ridicoli, care nu vor să admită izvorul automatic al actelor lor. O consecință a structurii morale este tipizarea." (*Op. cit.*, p. 83.) Vorbind de „instinctele fundamentale umane", G. Călinescu își menține credința sa clasică, adusă la realism pe calea tipizării, în care el vede tocmai „stabilitatea structurilor morale". Realitatea socială burgheză — se știe — face imposibilă sinceritatea individului capitalist, ce nu-și poate manifesta obiectivele (exploatarea, plus-valuta, pauperizarea celorlalți) fără un scandal enorm; rolul suprastructurii burgheze este tocmai mascarea adevăratelor țeluri, a intereselor economice și sociale. Iată de ce, realismul acesta a fost numit critic, fiindcă, pornind de la aparență, ajunge la esență. Cu ajutorul acestui pasaj înțelegem mai ușor că *Enigma Otiliei* e o comedie a disimulației. Moș Costache, Aurică, Stănică

finețea nu formează obiectul romanului. Țăranul și Kant își pun exact aceleași probleme cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică." (p. 83.) „Vina scriitorului român este de a nu fi ales decît aspectele automatice ale adaptării țăranului." (p. 83.) Prin probleme de conștiință nu trebuie să înțelegem „acele zbuciume născute de problemele tratate sistematic de filosofie în individul îndurerat că nu le poate dezlega." O asemenea înțelegere ar duce, „către o literatură de salon, pentru distracția filosofilor. Am exalta, cu alte cuvinte, pe Paul Bourget."

R — 4039

Scanned with OKEN Scanner

Rațiu, Aglae, Pascalopol, Otilia chiar, sînt simulanți, cu mai multă sau mai puțină finețe, vor să pară altceva decît sînt, își ascund interesele (de un ordin sau altul) sub aspectul unor aspirații morale. Rămîne să analizăm în ce măsură ideea este verificabilă și în *Bietul Ioanide.*

Reîntorcîndu-ne la articolul citat, G. Călinescu ia în discuție, în continuare, unele teze formulate de Camil Petrescu, de data aceasta în studiul acestuia despre Proust [1]: „Prima idee care surprinde este aceea a progresului în materie de artă" (*Op. cit.*, p. 84). G. Călinescu nu este de acord cu ideea lui Camil Petrescu [2], observînd că sufletul uman rămîne același chiar dacă psihologia și știința progresează. Discutînd părerile lui Camil Petrescu despre tipuri și caractere în literatura și arta clasică [3], Călinescu subliniază că Molière nu a ajuns la

[1] *Noua structură și opera lui Marcel Proust*, publicat în volumul *Teze și antiteze*, Ed. *Cultura națională*, p. 21—63.

[2] „Deși afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci, și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică, structural, filozofiei și științei ei... Și e tulburător că dacă vrem să ne lămurim literatura epică și dramatică de dinainte de Proust trebuie să ne întoarcem tocmai cu trei veacuri în urmă." (*Teze și antiteze*, p. 22.) ...„literatura epică de pînă la Proust nu se mai integra structurii culturii moderne, iar față de evoluția realizată de știință și filozofie în ultimii patruzeci de ani această literatură epică rămăsese anacronică." (*Op. cit.*, p. 21.)

[3] „Pornind astfel din preajma marilor sisteme raționaliste, pregătite și ele de Renaștere, vom întîlni după cum știți tragedia clasică franceză și comedia de caracter... Toată concepția de artă a timpului acesta este raționalistă... Metoda carteziană a demonstrației matematice este ea însăși o metodă a prezentării, a ostentației de a impresiona. Dogma acestei literaturi este «caracterul», adică o comportare imanentă, logică, dintr-o cauzalitate morală cu consecvența mecanică, înfățișată, am spune, «more geometrico»... (aluzia e aici la *Etica* lui Spinoza, *p.g.*)" „Literatura oferă

respectivele tipuri pe cale „apriorică deductivă", ci analizînd cazuri individuale, deci procedînd „inductiv". El combate de asemenea încercarea lui Camil Petrescu de a stabili un paralelism direct între evoluția filozofiei și literaturii [1], situîn-

cu preferință tipuri, ori mai bine spus arhetipuri de oameni." „Prin îngrămădire de trăsături — termen consacrat și uimitor de caracteristic pentru acest spirit geometric — prin sporuri de trăsături deci, de același fel, literatura, ca și psihologia rațională construiește tipul risipitorului, al pasionatului, al intrigantului, al generosului, al devotatului total. Se poate recunoaște în această psihologie alternată cu « elocință » și « scrisul frumos » nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX..." „Nu greșim, socot, dacă afirmăm că și azi ambiția celei mai mari părți dintre scriitori e să creeze « tipuri ». Iar masa mare a publicului cititor caută în romane și în piesele de teatru în primul rînd « caractere ». După cum critica, întîrziată și ea la formulele raționaliste, se consideră depreciată dacă nu condamnă fără drept de apel pe autorul care nu reușește să « contureze » un caracter..." „Un suflet este el însuși o unitate matematică etern identică ei însăși, cum etern un triunghi echilateral este făcut din trei laturi și trei unghiuri egale... E concepția rațională clasică, a substanței imuabile, doctrina leibniziană despre monadele structurale. Sufletul este anume o impresionabilă monadă și e deci de la începutul lumii, neschimbător, indestructibil, veșnic prin urmare și predestinat." (C. P., *Op. cit.*, p. 22—26.)

[1] „Această credință în permanența uniformă a caracterului e în literatura rațională tot așa de înrădăcinată ca și convingerea despre imuabilitatea speciilor." „...vom găsi începutul veacului trecut caracterizat prin marile sisteme ale metafizicii germane : Eul absolut devine centrul preocupărilor. Eul hipertrofiat, dinamizat, este și motivul literaturii romantice : exaltată, mesianică, satanică, hiperbolică, sfîșietoare și lirică ori numai naiv « pură »... Pozitivismul și materialismul în filozofie (sic !) a fost un ideal. Scene « adevărate », schițe « după natură », « felii de viață », descrieri fidele, caracterizează romanul celei de a doua jumătăți a veacului trecut. Scriitorul are atît de mult convingerea că descriind ce vede, redă viața însăși, cum omul de știință și filozoful materialist credeau cu seriozitate că fizica și chimia vor explica în ultima analiză toate enigmele lumii chiar specificitatea gîndirii însăși." (*Op. cit.*, p. 27—28.)

Scanned with OKEN Scanner

du-se pe poziția caracterologiei clasiciste : „Un om se naște dozat o dată pentru totdeauna în secrețiile lui (...), se poate stimula o funcție, ameliora o stare, dar nu modifica un caracter“ (p. 85). Ajungînd la Proust, G. Călinescu îi recunoaște romancierului francez meritul de a fi modificat „compoziția romanului“, dar nu se arată impresionat de relatarea faptelor „făcută după cursul unei pretinse memorii involuntare“. Și explicînd : „Dar romanul nu apare decît cînd ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri tocmai și de caractere. Cît e viabil în Proust este obiectiv și organic și prin aceea clasic, deși aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e decît un album de senzații, de impresii, de opinii, de maniere.“ (*Op. cit.*, p. 86—87.)

Am reamintit discuția dintre cei doi scriitori, interesantă și actuală în sine, dar, oricum, esențială pentru înțelegerea literaturii lui G. Călinescu. S-ar putea vedea aici dialogul mereu reluat dintre clasicism și romantism, în condiții schimbate dar exprimînd două viziuni diferite, fiindcă, deși Camil Petrescu denunța în romantism o exasperare a eului, primele lui romane, cel puțin, sînt construite pe tehnica monologului, a exprimării de sine. Diferențele nu trebuie însă exagerate, amîndoi scriitorii sînt realiști [1] chiar dacă accentele sînt distribuite diferit. Într-adevăr, G. Călinescu acceptă tipicitatea drept o caracterologie și deși îi atribuie lui Molière metoda inductivă, este de părere (în *Sensul clasicismului*) că orice scriitor descoperă în real, degajîndu-se de impresii, tipurile esențiale, permanente. Oricum, repet, cu *Enigma Otiliei*, fluxul realului acoperă caracterologia fixistă, chiar dacă — s-a

[1] Atacul citat al lui Camil Petrescu împotriva „realismului și naturalismului“, nu trebuie să îngrijoreze, scriitorul polemizează de fapt cu naturalismul (exemplificînd cu Zola și Carol Ardeleanu) degenerescența realismului critic, descriptivul.

Scanned with OKEN Scanner

văzut mai sus — scriitorul e gata să tragă spada pentru ideea de „caracter". Temperamentul romantic al lui Camil Petrescu nu se rupe însă de concretul social, nu îl neagă, astfel încît zbaterea eroului se desfășoară între datele certe ale contradicțiilor realității. Ca teoretician, Camil Petrescu refuză fixismul caracterologic, eroul definindu-se în existență, adică în neprevăzut, iar reacțiile sale fiind dialectice, nu monovalente. De proveniență clasicistă sau romantică, realismul lor este însă indiscutabil, cu specificarea subliniată a literaturii ca semnificație, iar nu ca descripție. Cît privește legătura dintre dezvoltarea științei, filozofiei și a literaturii, G. Călinescu se înșela, căci ea nu presupune superioritatea mecanică a literaturii prin descoperirile surorilor ei teoretice, ci înmulțirea unghiurilor de vedere ale scriitorilor, sporirea zonelor investigate ale conștiinței. Legătura era însă mai puțin riguroasă decît o vedea Camil Petrescu, literatura autentică nefiind o simplă ilustrare a unor noi teorii științifice, dar acestea putînd aduce, ziceam, un spor în cunoașterea teoretică a scriitorului. Marile curente literare nu s-au născut ca o echivalență a unor noi curente filozofice, mai degrabă — fără a nega comunicarea lor posibilă — sînt produsele aceloraşi mișcări sociale.

Dacă este să ne referim la legăturile dintre filozofie și literatură, de ce oare G. Călinescu, care studiase atît de fin influența lui Schopenhauer asupra lui Eminescu, refuza acest schimb secolului nostru? Întrebările pot fi legate de o altă realitate, și anume minima receptivitate pe care G. Călinescu a dovedit-o față de proza caracteristică a secolului XX, ca și față de preocupările specifice scriitorilor contemporani din alte țări [1]. Cred că răspunsul este destul de simplu: pro-

[1] Față de poezia modernă (universală), atitudinea este de respingere, dar și de interes și comprehensiune, probabil fiindcă eul creator al lui G. Călinescu era mai puțin angajat în această zonă.

zatorul Călinescu ajunsese la o formulă sintetică ce presupunea asimilarea critică a veacuri de cultură, un realism cu o structură profundă clasicistă, ce primise efluvii romantice remarcabile, elemente de baroc, toate sudate într-o atitudine estetică unitară; efortul creator avea nevoie însă de stabilitate estetică — iată de unde nereceptivitatea față de experiențele și formulele caracteristice secolului XX. Structura clasicistă își va fi avut și ea cuvîntul în preferințele literare ale scriitorului, fiind între toate structura cea mai sensibilă la permanența valorilor.

Personajul care domină, la propriu și la figurat, romanul analizat este, evident, arhitectul Ioanide. Dacă sîntem de acord cu faptul că profesiunea sa este simbolică — arhitectul e cel ce clădește, durează opere — și ne amintim de o definiție cuprinzătoare a clasicismului (citată la locul analizei studiului *Sensul clasicismului*), după care a fi clasic înseamnă a construi durabil completînd datele cu viziunea plastică și tendința geometrizantă, avem o schemă a eroului. Principala caracteristică a lui Ioanide și cea mai interesantă mi se pare a fi... nu seninătatea, nici chiar calmul (mai mult proclamat, întrerupt de descărcări nervoase), ci capacitatea sa de a se situa deasupra furtunilor contingente, ceea ce presupune o conștiință sigură a valorii proprii și un mod de a trăi pe planul valorilor durabile. Sugerăm, amintind de critica lui Brătescu-Voinești și a „neadaptatului", o părere proprie despre „adaptatul superior", a cărui încarnare este Ioanide. Nu se poate spune că arhitectul nu primește lovituri, începînd de la cabala sugerată de ministrul Pomponescu — atacîndu-l fie în resursele de trai, fie în cenzurarea comportamentului, fie chiar în construcțiile sale majore —, pînă la pierderea violentă a celor doi copii, Ioanide trece prin toate, fie păstrîndu-și liniștea, fie regăsindu-se ușor; era să spun, trece prin toate

dificultățile „distrat", dar e mai exact, concentrat asupra operei de construit. Ideea polemică față de literatura sentimentală, „plîngăreață", a neadaptaților este evidentă.

Deși titlul — de sugestie eminesciană : *Sărmanul Dionis* — pare a indica un om zdrobit de vitregii *(Bietul Ioanide)*, cititorul se convinge repede că e vorba de o falsă părere a cunoscuților săi, ce nu afectează structura însăși a eroului. Intenția eminesciană fiind mai adîncă, ne surprinde, la prima vedere, tocmai deosebirea. Eroul eminescian (ne referim, spre a simplifica, doar la cel pe care-l cunoaștem din proză), este, desigur, un intelectual elevat, obsedat de idei (ca și Ioanide), dar extrem de sensibil la contactul dureros cu realitatea socială, ca și cu, pur și simplu, cotidianul; el e un nemulțumit cu izbucniri de revoltă, și chiar de nu e totdeauna un învins, e obsedat de spectrul nerealizării, e un „geniu pustiu". Dimpotrivă, Ioanide e convins permanent că se va realiza — ca și Jim —, preocupările sale converg spre proiecte și spre creația lor practică. Faptul că unele dintre proiectele sale — cele mai grandioase — nu aveau șansa de a fi realizate în societate, nu-l tulbură, nu-l inhibă; deși constată că societatea capitalistă e rău alcătuită și se va bucura cînd ea este răsturnată *(Scrinul negru)*, alăturîndu-se forțelor revoluționare, totuși în acel timp nu e un rebel și nu visează la abolirea structurii sociale. Ceea ce este însă hotărît eminescian la Călinescu este elevația intelectuală, fiindcă a fi intelectual înseamnă a pune contingentul în problemă, a problematiza lumea.

Mai apropiat de tipul eminescian pare a fi eroul lui Camil Petrescu, răsucit dureros înlăuntru, mortificat de contactul cu socialul-burghez, adesea exasperat de umilințe, pe care le calmează. Totuși, ne amintim că în pasajul citat, relativ la „adaptatul superior", G. Călinescu respingea ideea că Eminescu

Scanned with OKEN Scanner

ar putea servi drept prototip „inadaptabilului", argumentînd că poetul național s-a realizat mai mult ca oricare pe planul său propriu [1], care era al gloriei literare. Argumentarea, de origină maioresciană, este justă în perspectiva istoriei; nu e mai puțin adevărat că genialul poet, ca om, a suferit nu numai materialmente, dar și de presiunea socială și de subestimare valorică. Gloria postumă nu-i putea ușura complexul de inferioritate pe care l-a trăit cu amară combustie. Deci, adevărată într-o măsură, viziunea lui G. Călinescu (evident, traumatismele și conflictele sociale se rezolvă, sînt resorbite, în mare parte prin creația artistică pe care însă, în parte, o și generează) asupra complexului psihic Eminescu, exprimă, pe de altă parte, proiecția vitală pe care, incontestabil, autorul *Bietului Ioanide* a avut-o. Deci, nu putem vedea în Ioanide „adaptatul superior", o replică psihologică eminesciană, ci o proiecție călinesciană, de proveniență clasicistă, a calmului transcontingent al omului creator de valori: Ioanide sau calea netulburată.

Să analizăm cîteva din reacțiile arhitectului. Clasicul nu e un admirator al naturii: „Totdeauna spusese că arhitectura trebuie să se purifice de orice natură vie" *(Bietul Ioanide*, p. 5). Și: „Sînt bătrîn, dinamica cerească mă neliniștește, îmi dă senzația de a fi veșnic în călușei. Caut orizonturi acoperite, care să-mi dea iluzia de a sta pe un teren ferm (...)

[1] E interesant de semnalat că în *Viața lui Eminescu*, G. Călinescu respinge cu iritare orice contingențe cu maladia ale poetului și familiei sale, trece ușor asupra conflictelor cu tatăl, cu școala, în genere cu mediul. Chiar moartea nu are nimic terific. Ioanide ne spune: „Fiecare individ moare după imaginea pe care și-o face despre acest eveniment". „...starea de inexistență i se arăta ca foarte posibilă. Leșinase de altfel o dată și constatase cît de simplu este misterul trecerii de la lumină la întuneric." (*Bietul Ioanide*, p. 470.) (Argumentul cu leșinul e dat și de Montaigne.)

Scanned with OKEN Scanner

un om ca mine, care se izolează, vede universal și ignorează particularul. De altfel, sînt arhitect, ca să construiesc am nevoie de o siguranță minimă, vederea asta a învîrtirii mă demoralizează. Cum am să construiesc eu pe o bilă care zboară în aer?"

„Cum vezi, fug de orice peisaj care predispune la contemplație." (p. 7.) Evident, se poate replica, aceste „enormități" erau un „pretext fantezist" spre a nu se duce la o soarèa a lui Saferian Manigomian; totuși, nu e mai puțin adevărat că proza lui Călinescu e prea puțin receptivă la Natură, preferînd natura umană [1]. De aici, arhitectura (contra-natură), citadinismul și importanța interioarelor. („O scurtă topografie a locului nu-i de prisos. Era o încăpere foarte mare și înaltă, de tavanul căreia atîrna un gigantic lustru de alamă..." etc., p. 7.) Preocuparea pentru interioare, mobile, decorație

[1] Desigur, istoricul literar e receptiv la viziunile romantice ale naturii, poetul dă și el, uneori, asemenea lecții de poezie, practice, prozatorul descrie admirabil Bărăganul, totuși, acestea rămîn note izolate. A se vedea și citatele pe care le-am dat din *Sensul clasicismului* și *Clasic, Romantic, Baroc*, unde excesul de natură e refuzat. De altfel, în *Bietul Ioanide*, referințele posibile abundă; viziunea asupra naturii e strict estetică — „principiul totalei gratuități a naturii" — și admiră năvala fluturilor care dăunează recoltei (p. 64). Celor din mijlocul naturii le lipsește tocmai acest sentiment al gratuității estetice din pricini economice (mizeria generată de vechiul regim) (p. 69). Ioanide pleacă repede din sat fiindcă nu e... liniște: „Liniștea se obține cu linii și spații". „Ceea ce crezi tu că este singurătate, aceea se numește urît. Acești oameni n-au atins încă treapta sublimă a melancoliei, fiindcă nu cultivă marea geometrie." (p. 70.) „Stolț are comun cu mine dezinteresul pentru natură. Nu se simte bine decît în cadru artificial. Fără canapea, fără fotolii e stingher." (p. 459.) Și, foarte limpede: „Arhitectura, spunea el, e în continuă antiteză cu natura" (p. 52). Ca arhitect, „suspecta abuzul de grădină (al lui Le Corbusier, *p.g.*) ca ducînd la natură, dușmanul în Bărăgan al artei arhitectonice" (p. 95).

Scanned with OKEN Scanner

este desigur balzaciană, dar impulsul energetic personal dovedește dorința de a desnaturiza existența, deci și literatura.

De aici și poezia frumosului domestic: „Arhitectul își turnă în ceașcă un ceai de culoarea rozei, limpede ca un alcool, și aruncă în el cu un clește de argint o mică bucată de zahăr foarte dur. Privind cum se ridică din ea o crizantemă eterică de molecule dulci...“ (p. 5.) Întrebat ce vede în ceai, răspunde cu „un zîmbet chinezesc“: „Transparențe“ (p. 17). Eroul clasic fiind normal, arhitectul are o atitudine activă în fața femeilor: „Ioanide avea acest mod între ceremonios și brutal de a se purta cu femeile, știind să dozeze bine extremele“ (p. 13). Fără a fi Don Juan, este irezistibil. Cînd invitații lui Saferian discută politică, Ioanide rămîne „complet absent“, surîzînd pentru sine (p. 21). Abstragerea e de ordin vizionar, constructiv, imaginîndu-se arhitect în Babilon, la Azteci (plăcerea barocă a numelor cu sonorități ciudate: Monteczuma, Chihuacoatl, Iztapalapa, Temixtitan, Popocatepetl). Construcțiile stau sub primejdia caducității... „N-are a face, vreau să construiesc...“ (p. 22.) Arhitectul îi comunică, malițios, lui Gonzalv Ionescu boala lui Conțescu, titularul catedrei rîvnite de Gonzalv... acesta părăsește imediat scena; Ioanide comentează: „— Nenorocitul (...) se duce să vadă dacă a murit...“ (p. 27.)

În primul capitol, scriitorul a elaborat principalele trăsături ale caracterului lui Ioanide. Clasicul e sociabil, amator de conversație, deci Ioanide ia parte la ceaiul lui Manigomian, unde se află reuniți cîțiva amici; dar sociabilitatea sa e malițioasă, aparentă, arhitectul fiind de fapt un abstras, concentrat pe viziunea sa creatoare, disprețuindu-i benign și distrat pe convivi. Viziunea sa e ca a lui Jim, rafinat-estetică. Tot în primul capitol sînt definite caracterele celorlalți. Al doilea capitol îl arată pe Ioanide în familie. Domnul și doamna

Scanned with OKEN Scanner

erau certați, deci, „conform obiceiului, nu vorbeau decît strictul necesar". Arhitectul începuse ostilitățile, pretextele erau minore, printr-o oratorie acuzativă care „trecea la o mutenie aproape absolută și la o indiferență politicoasă. Venea la masă invitat de doamna Ioanide, mînca fără a spune nimic, cu ochii de obicei înfundați într-o revistă, turna amabil apă ori vin și în paharul lui și în al doamnei Ioanide, căreia îi răspundea printr-un da ori nu sobru cînd era întrebat dacă mai vrea ori nu dintr-un fel, și se purta într-un cuvînt ca un om bine crescut față de o persoană străină silită a mînca la aceeași masă a unui restaurant, din cauza aglomerării. Lui Ioanide, aceste supărări îi conveneau, căci îi simplificau viața, scutindu-i-o de orice gesturi inutile." (p. 27.) De altfel, nici relațiile normale nu par mult deosebite de cele de mai sus, izolarea rece, politicoasă a lui Ioanide față de soția sa fiind aproape perfectă. Uneori, arhitectul discută furtunos cu Vera, dar în gînd („Această femeie inocentă (...) nu știe că acum m-am certat cu ea" p. 34). Cînd nu e supărat, arhitectul e concentrat, rezultatul comunicării rămîne același, nul! Motivele certurilor sînt minime — un nasture de la cămașă rupt, niște mere mînjite cu unt etc. —, cauza reală a distanțării e neputința comunicării pe plan intelectual. De altfel, efectele erau conținute în premisele apropierii dintre Jim și Vera. Ca și Jim, Ioanide nu suporta lîngă el o personalitate (Sultana, Ioana), vrea să i se ghicească gîndurile și răzgîndelile (motiv de respingere a celor două Grații), dar supușenia mută a Verei îl împiedică să comunice. Scriitorul vrea să ne convingă de calitățile Verei — „inofensivă, necesară, distinsă" (p. 28), dar dacă ele explică stabilitatea relațiilor, nu indică posibilitatea unei comunicări cu intelectualul superior care este Ioanide.

Scanned with OKEN Scanner

Scriitorul simte impresia lectorului, de aceea face o declarație energică de apărare a instituției idealizate în *Cartea nunții*, asigurîndu-ne de fidelitatea arhitectului [1]. Numai că nereușita căsătoriei, judecată după propriile ei legi, nu trebuie căutată în scurtele excursii ale lui Jim—Ioanide [2], ci, repet, în izolarea dintre cei doi soți. Rămîn, desigur, copiii: fata,

[1] „Familia lui reprezintă o instituție sacră, neglijată în tot cursul anului, afirmată însă solemn în zilele festive. Îi repugnau afecțiunile și demonstrațiile, mulțumindu-se cu noțiunea morală tacit consimțită. Ceea ce stima la Elvira era faptul că aceasta intuia punctul său de vedere, evitînd scenele vulgare de explicație, acceptînd comedia dezinteresului reciproc. Cu cît era mai liber, cu atît Ioanide se simțea mai legat." (p. 37.)

[2] „Ioanide avea un mod de a ameți pe unele femei prin excentricitatea lui volubilă, prin artificiile de idei și tensiunea lui spre o faptă glorioasă inedită..." „Fizionomia lui de faun fără vîrstă ca și turnată în bronz (...) producea o cutremurare femeilor mai intelectualizate." „...privirea lui era autoritară și îndreptată fără greș spre un țel foarte îndepărtat." (p. 37.) „Ioanide avea acest caracter, că, deși solitar în propria lui casă și foarte instabil, transporta spiritul casnic și în escapade." (p. 138.) „Elvira (Vera, *n.n.*) și Ermina reprezentau pentru el două raporturi sufletești de nuanță morală. Elvira era Junona, și Ermina — Minerva." „...fiindcă Ioanide alături de o femeie dorea viguros alta." (p. 142.) „...el credea că instinctul sexual comandă toate faptele bărbatului și că un om apatic e și steril. Toate monumentele memorabile — afirma el — s-au ridicat în onoarea femeii." (p. 145.) „Iubita ca atare e imaterială, rostul ei e de a converti energiile spirituale ale omului", ea „e totdeauna alta, e un eveniment viril profesional, un episod fulgerător (...), niciodată un fapt definitiv, pentru că formele din univers sînt multiple și ochiul e mereu solicitat de inedit". (p. 174.) „Nu-i plăcea să fie tîrît în voia valurilor de o femeie, avea o latentă veleitate de a rămîne stăpîn pe sine." (p. 175.) Semnificativă e scena rupturii de Ioana (p. 225—228): ea îl cheamă la masă, dar, absorbit, arhitectul nu vine; Ioana nu-i pune alături, pe o farfurie, alimente, pentru momentul în care Ioanide va încheia lucrul, așa că acesta rămîne înfometat. Din mîndrie, nu-i spune nimic Ioanei, dar se desparte de ea.

Scanned with OKEN Scanner

Pica, de 22 de ani și băiatul, Tudorel, cu un an sau doi mai mic. Arhitectul detectează familiaritatea fetei cu un ins bubos, reprobabil estetic : „În obrazul presărat cu furuncule supurante, în falca de jos, în teșitura frunții, în ochii înfundați, în picioarele enorme, în privirea plină de bănuieli și în limbajul sărac și prudent citesc viitorul lui. Fata mea, împerecheată cu o gorilă!“ (p. 32.) Totuși, multă vreme arhitectul nu va discuta cu fata lui, nici cu ignoranta soție, legătura ce avea să-i fie fetei fatală. După moartea fetei, arhitectul caută să-i reconstituie existența, inventariindu-i rochiile, fotografiile cu uimire — nu o apercepuse în traiectoria ei, frîntă.

Tudorel îi e și mai străin. Încercarea de a discuta cu el relațiile dintre Pica și numitul Gavrilcea eșuează, Tudorel e difident, ironic, ascuns, posac, spre deosebire de arhitect, care e volubil (cînd nu e abstras), are plăcerea controversei. Ioanide își privește băiatul cu uimire, ca și cînd atunci l-ar fi văzut pentru întîia dată : „Slab, asimetric (...), avînd ceva din lineamentele lui Ioanide, însă atenuate, extorcate de ardență și deciziune, era lipsit de volubilitate. O ezitare continuă întrerupea vorbirea și gesturile. Cu cine semăna oare la moral?“ (p. 48) — se întreba uluit tatăl... Ruptura de fiul său se va agrava și moartea nu i-l va restitui afectiv. Așadar, Jim își realizase căminul dar, la 50 de ani, Ioanide e izolat de ai săi, singur într-un decor familial [1]. Este foarte important

[1] Am semnalat, vorbind de *Cartea nunții*, complexul paternității sesizat mai întîi de Ov. S. Crohmălniceanu. În *Bietul Ioanide* nu se spune nimic despre părinții arhitectului; doar, în trecere : „... ignorat complet de părinți, se orientase singur“ (p. 31). Cît privește copiii — un citat semnificativ : „Absorbit în ocupațiile lui, n-o văzuse pe Pica decît fragmentar, nu asistase la creșterea ei zilnică, morală și fizică. Goluri mari existau în amintirea sa.“ (p. 464.) „Ce făcea Pica la liceu, ce colege avusese, ce gînduri închidea în capul ei, arhitectul habar n-avea.“ (p. 465.) Cînd află

Scanned with OKEN Scanner

de subliniat însă că arhitectul nu este izolat de societate, de familie, ci se izolează singur. De asemenea, el nu resimte starea sa drept izolare, nu e un anti-social, un reclus : simularea vieții sociale și de familie îl satisface. Solitudinea este, desigur, o trăsătură a conceptului genialității formulat de romantism. Amendamente, însă, sînt necesare. Mai întîi, retragerea geniului romantic urmează conflictului mortifiant cu realitatea, altfel spus, e un malaxat psihic cu complexe de peiorație. Apoi, geniul resimte condiția sa de superioritate-inferioritate drept o fatalitate, ce-l împiedică să trăiască socialmente normal. Nimic din toate acestea la Ioanide, superior echilibrat, socialimente util din cristalizarea pe creație. Contactele cu societatea, cîte sînt, îl satisfac, ca pe unul care bea uneori, la masă, cîte un pahar, dar plăcîndu-i vinul, nu vrea să se îmbete fiindcă nu simte necesitatea. De altfel, sugestia scriitorului nu este în sensul genialității, ca excepție, ci a normalității superioare. Ioanide este omul normal, calitatea lui de excepție provine din subnormalitatea celorlalți, care nu au preocupări constructive, utile, ci activități parazitare : „Cărțile sînt mortăciuni pentru Gonzalv Ionescu — îi spune arhitectul lui Tudorel —, care se mulțumește să le citeze la bibliografie, dar pentru noi sînt viața surprinsă în ceea ce are ea mai acut. A ridica terme, a face diguri, a vedea piese de teatru, a discuta sisteme de filozofie, aceasta e viața oamenilor superiori.“ Iar cînd Tudorel îi replică blazat că el, tatăl său, are talent : „N-am nici un talent ! protestă

de moartea fetei, Ioanide se gîndește că, prin împrejurările ei, moartea Pichii este inestetică, de prost gust. Să nu ne mire că Ioanide îl denumește pe Freud „dobitoc“ (p. 220) — chiar și oamenii mari spun uneori prostii ! — cu o violență ciudată. De altfel, cele ce urmează imprecației dovedesc că scriitorul nu înțelesese absolut nimic din opera marelui psiholog, neînțelegere psihanalitic suspectă.

Scanned with OKEN Scanner

Ioanide... Am numai avînt și iubire de muncă. Trăiesc pentru fapte și mor dacă sînt împiedicat de la ele.“ (p. 50 [1].)

Și totuși, Ioanide are un daimon (aticismul îi atestă activitatea), dar în sens goetheean, de infiltrat romantic, filtrat, integrat structurii clasice [2]. Ioanide vrea să construiască orașe, nu case, deziderat imposibil în vechiul regim („Orașul, n-avem încă orașul!“, p. 42). Orașul nu e o aglomerare de case, ci „trebuie să aibă semnificație morală, să inculce sentimentul de demnitate umană și de forță, de aceea clădiri, statui, străzi trebuie să constituie un edificiu unic, ca un poem finit“ (p. 95). Ioanide vroia să construiască în spirit „neogrec“, al „Greciei de la Ister“, fiindcă noi fiind aproape de Grecia antică „trebuia să reluăm anume tradiție direct de la vatra ei“ (p. 95). Eroul, înrădăcinat în raționalismul lui, credea că „etern era echivalent cu geometric“ (p. 464) și se dorea „un precursor al unui Giotto sau Bramante român“ (p. 211).

Am considerat încă de la început profesiunea lui Ioanide drept un simbol, o metaforă. Să încercăm a transpune deci valorile în domeniul operei literare. Bazați pe atîtea citate, din opera teoretică și din cea literară, putem ușor traduce metafora, altfel spus, concepția lui G. Călinescu despre roman. A fi clasic înseamnă a construi durabil o operă masivă bazată pe o viziune vastă, în care piesele se integrează unui context (complex) unitar. A construi durabil înseamnă, de asemeni,

[1] „Toată lumea asta suferă de o panică latentă, se teme de actele curajoase, ca și cînd ar aștepta un cutremur care să dărîme totul.“ „Civilizația noastră e făcută pentru a fi purtată oricînd pe spinarea calului, nimeni n-are curajul de a pune piatră și a întemeia ceva solid.“ (p. 70.)

[2] „Arhitectul avea o concepție sublimată despre viață și refuza din cîmpul realului tenebrosul și absurdul.“ (p. 378.) „....se cunoaște tendința neoclasicistă de nuanță păgînă a lui Ioanide...“ (p. 474.)

Scanned with OKEN Scanner

a nu ține seama de cocioabele înconjurătoare, ci a construi în viziunea orașului viitor, *id est* a imagina viitorul. („a lucra în sensul viitorului", spunea Maestrul, pelerinilor săi".) Fără a fi de loc tradiționalist (Pomponescu), G. Călinescu e tradițional, concepe arta ca un spor continuu al valorilor stabile, umaniste. Raționalist și clasicist, se reclamă de la izvorul atic pe care îl vrea perpetuîndu-se, dar înțelege că o repetiție (imitația modelelor) e sterilă, clasicul transfigurează realul, nu îl abolește (neoclasicismele) suprapunîndu-i un decor mitologic fictiv. Dacă arhitectul se vrea un Giotto, un Bramante român (termenul de „precursor" al acestora e de modestie), prozatorul și criticul clădesc pentru o Renaștere românească — imposibilă în vechiul regim, dar năzuită, apoi posibilă în socialism — apolinică și monumentală.

Pledînd pentru o artă majoră și ideatică, G. Călinescu respinge proza lirică, are oroare de sentimentalism, în genere cenzurează epica de expresie direct personală (atacă „jurnalul intim"), fiind pentru obiectivarea experienței de viață. Metafora arhitectonică e valabilă și aici : artistul e creatorul artei, pe plan ideal, opera se realizează însă cu material de construcție și, realizată, devine obiect, bun public. Iată de ce nu simpatiza proza psihologică, descoperindu-l pe Balzac în Proust, ceea ce, pînă la un punct, e și adevărat, deși al doilea nu e reductibil la primul. Călinescu se indigna împotriva „căutărilor de chei" în *Bietul Ioanide* și declara — într-o cronică optimistă — a nu fi cunoscut nici o Otilie, mod de a zice că romanul nu e o transcriere biografică, nici măcar ca bază de pornire (exagerare polemică!), ci (aceasta este ideea esențială) creație obiectivă. Dacă Thibaudet susținea că romanele nu se fac cu biografia reală ci cu existențele posi-

Scanned with OKEN Scanner

bile [1], Călinescu taie și această legătură, deși cercetătorii viitori vor demonstra că proza călinesciană e tot atît de invadată de biografie ca și aceea a lui Camil Petrescu, desigur la un mod ascuns și deviat, dar recognoscibil. Exagerările teoretice trebuie însă înțelese în contextul lor practic, criticul urmărind să degajeze proza de lirism, terenul trebuia uscat de ape spre a se construi monumental.

Călinescu avea de asemeni o reacție față de excesul de natură, îndrumînd atenția spre natura umană ca obiect de observație pentru artist. De altfel, natura, chiar în om — dezlănțuire pasională — era filtrată ironic, îndepărtată prin decantare livrescă, redusă analitic la mecanism. Idiosincrasiile din *Cartea nunții* se mențin, cu excepția descriptivului (balzacian), numai că interpretarea este estetică, obiectele (domeniu non-uman) sînt privite ca opere de creație ale omului,

[1] Iată ce scrie Thibaudet în *Cititorul de romane*: „Autobiografia, care pare la o primă privire cel mai sincer dintre genuri, este poate cel mai fals. A se povesti e a se îmbucătăți, e a pune în operă singura parte din sine însuși pe care o cunoști, cea care ajunge la conștiință, și nici măcar la sincera conștiință individuală, ci la o conștiință cu totul socială, adulterată de conformism, vanitate, minciună. Autobiografia este arta celor care nu sunt artiști, romanul celor care nu sunt romancieri. A fi artist sau romancier înseamnă a poseda lampa minerului ce-i permite omului de a merge dincolo de conștiința sa clară să caute comorile obscure ale memoriei sale și ale posibilităților sale. A scrie o autobiografie înseamnă a se limita la unitatea sa artificială : a face operă de artă, a crea personajele unui roman înseamnă a te simți în multiplicitatea sa profundă.“ După Thibaudet, romancierul autentic „își creează personajele cu direcțiile infinite ale vieții sale posibile, romancierul factice cu linia unică a vieții sale reale“. Dar Goethe, în *Poezie și adevăr*, I, scria despre autobiografia sa : „Aceasta pare a fi tema principală a biografiei, a descrie și a arăta pe om în împrejurările sale de timp, chipul în care totul i se opune sau îl favorizează producînd imaginea sa despre lume și om, pe care, atunci cînd este artist, poet sau scriitor, o răsfrînge din nou în afară“. (trad. T. Vianu.)

Scanned with OKEN Scanner

nu drept documente sociale (Balzac). Proza călinesciană are deci comun cu romanele lui Camil Petrescu explorarea mediilor intelectuale și tensiunea ideatică; de Rebreanu îl apropie epica obiectivă și tipologia cu valoare generalizatoare; ca Sadoveanu, el e un clasic tinzînd spre dominarea pasiunilor, prin ataraxie și trăirea valorilor umaniste.

Ce-l deosebește de colegii săi de generație a reeșit din expunerea de pînă aici. Am arătat fondul clasicist comun, ce-l apropie de Valéry, deosebirile sînt însă mari. Factorul esențial al autorului *Domnului Teste* este intelectul ca filtru și stabilizator; autorul *Bietului Ioanide* privește ca factor esențial — energia; facultatea creatoare folosește realul (nu există impur pentru constructor), pasiunile sînt dominate, nu extirpate, ca la Valéry — prea consecvent cu idealul clasicist, mai precis, neoclasicist. De altfel Valéry suspectează contemporaneitatea de a înlocui calitativul prin cantitativ. Pe Călinescu îl indispune la Thomas Mann ceea ce el credea a fi un exces de umbră. Deși comparația cu scriitorul german se poate susține pe un perimetru apreciabil, trînta cu îngerul e mai dramatică în *Doctor Faustus*, daimonul călinescian e înlănțuit. La Thomas Mann, comicul e ascuns, tragicul evident, la G. Călinescu raportul este inversat.

Apare limpede că G. Călinescu e un creator sintetic. Continuator al filonului clasicist din literatura română (Văcărești, pașoptiștii — un aspect, celălalt fiind romantic; portretistul Ghica, Odobescu din *Pseudokineghetikos*, critica lui Maiorescu, poezia lui D. Zamfirescu, clasicismul folcloric al lui Creangă și Sadoveanu), el l-a contopit nu cu romantismul, ca mulți din cei citați (la unii e alternanță) — fenomen specific în literatura română! —, ci cu realismul critic, balzacian, ajungînd la o formulă proprie, realism clasic (scriitorul proxim, în pofida intelectualului călinescian, mi se pare Re-

Scanned with OKEN Scanner

breanu...). În formula prozei călinesciene pot fi detectate și alte elemente, în deosebi romantice (unele chiar mai noi : în *Bietul Ioanide* se fac anchete, se publică procese-verbale, documente — ca la Duiliu Zamfirescu și Camil Petrescu —, apar chiar nuclee de roman polițist dar în sensul E. Suë folosit de Balzac și Dostoievski), cum am căutat să demonstrez, însă integrate în structura clasicistă. Drept vorbind, sinteza clasicism-realism a mai fost realizată la noi, înainte, de I. L. Caragiale. Pe o caracterologie clasică, autorul *Scrisorii pierdute* a așezat o suprastructură realistă, de observație atentă la concretul social și istoric (imaginea e cam mecanică, realitatea operei e organică). Asemănarea merge mai departe, în sensul automatismului caracterologic, al viziunii comice (în fața comportării fiului său, Ioanide „nu vedea decît ridicolul, grotescul...", *Bietul Ioanide*, p. 387) copleșitoare. Deosebirile sînt tocmai în ordinul comicului : Caragiale a creat tipuri, Călinescu, o tipologie; polemica este dublată de Călinescu, evident, cu o latură afirmativă, programatică și constructivă, a cărei expresie este Ioanide, constructorul.

Autorul *Bietului Ioanide* afirmă valori, explicit. Reiese din cele spuse că văd în *Bietul Ioanide* unul dintre cele mai valoroase romane ale literaturii române.

Va mira, poate, faptul că nu m-am ocupat de personajele minore care funcționează automatic în roman; a făcut-o bine S. Damian într-un studiu amplu [1], i-a caracterizat de altfel excelentul portretist, însuși, așa că nu mai rămîne decît să citez. Am mărturisit, de altfel, de la început că urmăresc o formulă a romanului. Activitatea minorilor (Pomponescu, Gaittany, Suflețel, Hagienuș, Gulimănescu, Conțescu, Gonzalv

[1] S. Damian, *G. Călinescu — prozator*, II (capitol dintr-o monografie în pregătire); *Viața românească*, 1964, 10, an 17.

Scanned with OKEN Scanner

Ionescu etc.) decurge din viziunea caracterologică a scriitorului [1], pe care am definit-o. S. Damian remarcă faptul că satira se aplică mediului intelectual iar prozatorul „indică diferite grade ale adaptării la automatismele vieții burgheze pe plan intelectual". (*Op. cit.*, p. 84.) Nu-l voi urmări în clasarea tipologică, acțiune pe care o realizează bine; reține că „scriitorul relevă forța inerției în automatism" (*op. cit.*, p. 89), iar romanul e o comedie [2] a parvenitismului intelectual, cu tendință monografică, o „*Iliadă* bufă" (*op. cit.*, p. 99). Aș sublinia că sistemul caracterologic (comic) călinescian e ordonat de același principiu, cu semn schimbat, al energiei creative. Acești adaptați inferiori — adaptabili, subiectiv, la infinit, dintr-un cameleonism social irezistibil — sînt sterili. Autorul admiră la unele exemplare tenacitatea, formă a energiei — „ingrată energie degradată" — ce se consumă însă mecanic, în gol. Toți ipochimenii au o trăsătură comună: incapacitatea creativă. Ei sînt trîntori. Comicul scriitorului e al istoriei care i-a condamnat, din perspectiva socialismului ne apar ridicoli și... neadaptați, ca simulacrele unor ichtiozauri într-un muzeu. Comicul istoriei e însă doar aparent jovial, în esență e teribil.

Arivistul e o ființă ce depune un efort adecvat pentru obținerea unei situații sociale superioare valorii sale reale. În acest sens el este, pe un anume plan, un exploatator care în loc de plus-valoare consumă o supra-valoare ce, de fapt, nu-i aparține. Deci, Napoleon e un ambițios, dar nu un arivist, valoarea lui corespunzînd poziției sociale cucerite. În afară

[1] „...arhitectul pretindea să judece oamenii după un canon, avînd totdeauna în față ideea unei umanități desăvîrșite și se supăra pe aceia care acceptau lumea așa cum este." (*Bietul Ioanide*, p. 143.)

[2] „Comicul lui G. Călinescu este jovial, de tip molieresc și nu dureros, convulsiv, de genealogie (...) gogoliană." ( S. Damian, *op. cit.*, p. 91.)

Scanned with OKEN Scanner

de arivişti şi ambiţioşi există neadaptaţii, cei ce nu pot sau nu vor să intre în angrenajul conflictului social. În ce categorie poate fi integrat Ioanide? Ştim cu cît dispreţ i-a privit Călinescu pe arivişti (aceştia sînt de două feluri: unii — Gonzalv Ionescu, Gavrilcea — luptă să ajungă, alţii — Gaittany, Pomponescu — fac efortul să se conserve), dar şi pe neadaptabili, pe înfrînţii fără luptă. De fapt, afinitatea profundă a lui Călinescu pentru Balzac derivă din cultul comun pentru energia vitală. Ioanide e un vital, el nu poate fi considerat un înfrînt fiindcă se realizează în sfera ce-l solicită — creaţia artistică. Să vedem aici o reluare a mitului meşterului Manole, fiindcă Ioanide durează aşezînd la temelia operei cadavrele celor doi copii ai săi? Într-un sens, da; eroarea penibilă a lui Tudorel şi nesăbuinţa Pichii nu rezultă din faptul că umanistul, obsedat de proiectele sale, nu s-a preocupat de loc de progenitură? Morala mitului este că o mare operă consumă o imensă energie, creează o incompatibilitate cu mondenul profitabil (Gaittany), administrativul (Pomponescu), ascensiunea administrativ profesională. Oricît s-ar evidenţia complicaţia lui Ioanide, el rămîne un monoman obsesionat, concentrat unidirecţional. Din acest punct de vedere el e ca şi celelalte personaje ale romanului un automatic, fiindcă geniul e o specializare superioară.

Ne amintim că, în discuţia cu Camil Petrescu, G. Călinescu deosebea două categorii tipologice: automaticul, cel ce acţionează din impuls; fiinţa complexă ce se explică pe sine. Ioanide, ca şi Jim, fac parte din a doua categorie, şi în acest sens — asemănare cu Camil Petrescu! — *Bietul Ioanide* e un lung monolog. Dar faptul că arhitectul ia cunoştinţă de el însuşi, explicîndu-se, nu diminuează caracterul său obsesional. Contactul său cu cotidianul e superficial. Ioanide nu citeşte ziarele, nu ştie că s-a declanşat cel de-al doilea război mondial.

Scanned with OKEN Scanner

El respinge o realitate ce-l respinge, depășește situațiile traumatizante, rezolvă problemele (sale) la un nivel superior acestora, anulează solicitările ce nu intră în fascicolul obsesiei sale : este adaptatul superior.

Se pot da numeroase citate din *Bietul Ioanide* referitoare la atitudinea eroului față de contingent, privit ca efemer. De altfel, arhitectul categorisește oamenii în metafizici și pragmatici : „Ioanide, în momentele liniștite, avea o teorie, după care clasifica indivizii în oameni metafizici și pragmatici“ (p. 463). El însuși se considera din prima categorie, definindu-se : „Omul metafizic e viclean, zicea Ioanide, îți rîde, se face că te-ascultă, trece pe stradă uitîndu-se în dreapta și-n stînga, în fond e absent. Se preface ca să scape de contingențe.“ (p. 463.) Evident, este aici urmarea maximei concentrări pe un obiectiv. Necontingența lui Ioanide nu are însă nimic din structura geniului metafizic, romantic, fapt ce reiese, o pagină mai departe (464), din adeziunea sa rațională la plastic (care e senzorial) și respingerea preocupărilor metafizice : „Ioanide era prea înrădăcinat în raționalismul lui ca să-și schimbe filozofia (chiar și acum, după moartea copiilor săi, *p.g.*), o discuție despre suflet și viața eternă i s-ar fi părut meschină. Sufletul lui n-avea această aptitudine, fiind educat pentru conceperea unei lumi exclusiv plastice. Pentru Ioanide etern era echivalent cu geometric.“ (p. 464.) Nici nu se poate declamație mai antimetafizică ! Ideea scriitorului este aceea că principalele tendințe sînt durabile, trebuiesc regăsite sub formele accidentale și efemere, deci că inteligența noastră nu trebuie să se atașeze de incidental, combinație a hazardului, ci de, tocmai, tendința esențială ascunsă privirii distrate.

În loc de a ne adînci în discutarea acestei idei, de preferință a universalului față de particular, să ne întrebăm mai degrabă care e cauza ei... Răspunsul e clar : traumatică. Am

Scanned with OKEN Scanner

notat cîte ceva despre complexul patern. Iată că arhitectul descoperă, pe o veche carte de școală a sa, un citat din La Bruyère: „Il y a d'étranges pères, et dont toute la vie ne semble occupée qu'à préparer à leurs enfants des raisons de se consoler de leur mort" (p. 465). Arhitectul se miră naiv: „Trecuse atunci printr-o criză de inimiciție împotriva tatălui său? Posibil. Ioanide semăna cu mamă-sa." (p. 466.) Dar nici despre această mamă, nimic, afară doar că i se spune mătușă în *Cartea nunții*. Nu insist, dar acest „étrange fils" devenit un „étrange père" mărturisește o copilărie și o adolescență dificile. Mai tîrziu, la *akmé*, excepționalul arhitect e tolerat cu condescendență dar — rezultă limpede din întreaga carte — nu se află, socialmente, la nivelul valorii sale, în vreme ce nonvalori ocupă ierarhia profesională. Deci, Ioanide neagă societatea ce nu-l recunoaște, o tolerează, în măsura în care este tolerat, dar o disprețuiește, în măsura în care valoarea socială nu coincide cu cea reală. Deci comicul restabilește echilibrul autoestimativ, răsturnînd proporțiile sociale. Ioanide va susține revoluția, între altele, fiindcă răstoarnă socialmente ierarhia, restabilind valoarea, realizînd practic (*Scrinul negru*) ceea ce autorul realizase în imagine (*Bietul Ioanide*). Istoria a confirmat aprecierea lui Ioanide dar, pentru epoca descrisă, cartea rămîne un reflex de autoapărare. Evenimentelor ce-l loveau el le supune viziunea valorii durabile; pentru a le putea suporta, le declară efemere, ignoră un contingent ce-l jignea, proiectează comic personaje ce-l apăsau. Din această perspectivă, problema adaptabilității e mai complicată. Ioanide este adaptat și inadaptabil (societății burgheze) în același timp, de aici „viclenia" „omului metafizic" care e un simulant, „îți rîde, se face că te ascultă" (...), „în fond e absent". Ioanide simulează adaptabilitatea „ca să scape de contingențe", deci de rigorile unei societăți ostile valorii. Sub acest unghi, el

e un romantic evadînd în vis, numai că visul său e clasic : un oraș de Renaștere.

Spuneam că tragicul călinescian rezultă din conceperea caracterului ca destin (trăsătură comună cu Sadoveanu); e o varietate a tragicului care suportă ataraxia (Sadoveanu) și chiar comicul fiindcă necesitatea nu e sentimentală. Pe parcurs mor șapte personaje : Tudorel, Pica, Hangerliu, Cioarec, Dan Bogdan, Gonzalv Ionescu, Pomponescu; cinci dintre ei sînt uciși, unul se sinucide, totuși sentimentul dezastrului nu se produce. Moartea are culoarea caracterului fiecăruia : Pica moare dintr-un avînt romantic de prost gust, apreciază tatăl ei, Hangerliu placid, Cioarec ca vita înspăimîntată, Dan Bogdan ca într-o piesă, Gonzalv Ionescu ridicol. Fiecare moarte e o ipostază literară caracterologică, fără nimic terific, iar cînd scriitorul a vrut să comunice senzațiile unui condamnat la moarte (Tudorel), n-a reușit. Acuzația adusă mai demult cărții că ar conține o atitudine obiectivistă față de fascism este neserioasă : reiese destul de limpede că numiții fasciști erau niște aventurieri primejdioși, criminali cu instincte sadice, vînzîndu-și țara pe bani hitleriști. Acuzațiile sînt fără echivoc. Totuși, teribila primejdie prin care a trecut umanitatea în vremea celui de al doilea război mondial, teroarea dezlănțuită de fascism, la noi, nu se resimt. Pomponescu se sinucide ca urmare a unui proces de destrămare interioară, Dan Bogdan, ziceam, e ucis mai mult din întîmplare și într-un mod teatral. G. Călinescu a reușit o excelentă comedie a arivismului intelectual, reliefînd tropismele penibile ale unor democrați burghezi în fața forței fasciste, sentimentul real al războiului și fascismului, însă, nu a reușit să-l transmită. Era și firesc : într-o viziune estetică, sentimentul tragic (ce nu se confundă cu tragicul caracterologic) nu se încadra, apoi

Scanned with OKEN Scanner

Ioanide, fiind un necontingent, nici nu era atent la aspectul istorici, energia lui fiind proiectată spre construcția viitoare.

Repulsia față de fascism e reală, dar e mai mult o reacție estetică, o surpriză dezagreabilă față de un epifenomen, nu vom întîlni de aceea tensiunea tragică din *Condiția umană*, *Cui îi bate ceasul* sau *Ciuma*. Ioanide e un stenic și de altfel nici nu-i acesta obiectul cărții, ce și-a propus doar să surprindă mimetismul social al unui mediu la o cotitură a istoriei. Sentimentul tragic al vieții nu avea posibilitatea să se încadreze concepției scriitorului, așa cum am descris-o pînă acum. Limita viziunii estetice se face simțită. Romanul trebuie luat drept ceea ce este și reușita sa pe planul propus este indiscutabilă. De societatea socialistă, pe Ioanide îl apropie, pe lîngă cultul muncii utile, și faptul că este complet lipsit de simțul proprietății. Pentru el, omul e o energie concentrată cu eficacitate în scopul creației (operă este orice muncă utilă la care participă inteligența, înțelegerea). Optimismul este istoric, transcotidian, de aici liniștea fundamentală, de formulă mozartiană. Formula umanistului clasic (p. 460) : „A vibra, a manifesta voios în fața sforțării umane".

Spuneam că G. Călinescu a stabilit — încă de la început și cu claritate — o atitudine clasicistă și am încercat să demonstrez că e vorba de un clasicism creator iar nu de un academism steril, altfel spus, de o sinteză creatoare, prin care marile curente din a doua jumătate a secolului XIX, mă refer la romantism și realismul critic, au fost subsumate, integrate pașnic structurii sale clasice, *id est* caracterologic ; de asemenea, am observat că, de la *Cartea nunții* la *Scrinul negru*, capacitatea de absorbție crește ; dar și că toleranța față de fenomenele aclasice e mai mare la istoricul literar decît la romancier.

Înțelegerea problemei ar avea de cîștigat în nuanțe și precizie de am privi dintr-un alt unghi de vedere ; mă refer

la *Principii de estetică* (Editura Fundației, 1939), lucrare deși extrem de semnificativă, prea puțin invocată în discuțiile postume cu Profesorul nostru, și pe nedrept lăsată deoparte. Două aspecte par mai de mirare în acest *Curs de poezie*: mai întîi că, avînd a se preocupa de natura subtilă a poeziei, Profesorul invocă mai ales versuri moderne, neevitînd chiar suprarealismul, pînă-ntr-atît încît, s-ar părea, *Principii de estetică* devin un curs despre fenomenul modern în poezie. Apoi, fiindcă, și acest aspect e într-adevăr tulburător, lecțiunile sale iau un aspect de antipoetică, fapt necunoscut clasicismului, legiferator prin esență; insolit chiar, ca atare, în romantism.

Evident că *Principii de estetică* necesită discuții din multe, încă, alte puncte de vedere; îmi propun însă aici să analizez doar raportul dintre clasic și modern, mult mai important, decît s-ar părea la prima vedere, pentru cultura noastră. Revenind, am surprins două contradicții în gîndirea lui G. Călinescu? sau două semne ale unei evoluții oprite? Eroare. Gîndirea călinesciană e clară, bine articulată în toate părțile ei; evoluția, cîtă este, crește organic, frumos, fără spasme și laturi moarte. Ca să dau, la început, un răspuns scurt: deși comprehensivă, expunerea modernismului conține o respingere de principiu. Cît privește abolirea poeticei ca școală de versificare, ea rezultă din acceptarea fie și, pe atunci tacită, a istorismului și organicității.

Să mă explic. Poziția clasicistă, în plin modernism, negată de cel puțin patru valuri de romantism (modernismul e un neoromantism), putea fi anacronică, retrogradă, cu figură de tombateră; or, creator prin excelență (adică și în critică), G. Călinescu nu putea nega contribuția romantismelor la completarea conceptului de frumos, dincolo de exagerările inerente oricărui curent ce se vrea definitiv și exclusiv. Iată de ce, dega-

Scanned with OKEN Scanner

jînd clasicismul de înțepeneala academismului, el i-a redat suplețea, tinerețea, adică receptivitatea și forța creatoare. Poetul n-ar fi putut ignora revoluția romantică; romancierii n-ar fi putut ignora realismul critic, în speță pe Balzac și Stendhal, care au fundamentat prolifica speță; criticul n-ar fi putut să se retragă în empireul clasic.

Poziția lui receptivă și creatoare era însă critică, îndelung selectivă (și, cum am arătat în altă parte, mai amănunțit), prelua integrînd fără să altereze structura clasicistă a formației sale. Ca și Titu Maiorescu, G. Călinescu era organicist, acceptînd evoluția lentă și necesară (comparația aceasta privește numai planul estetic!); mai mult decît Maiorescu era istorist, în sensul că accepta pluritatea poeticelor, justifica existența lor ca atare; de unde refuzul unei supra-poetice, adică al unui normativ general și universal. Clasicul din Marea Epocă putea să normalizeze liniștit cu conștiința universalului; la sfîrșitul epocii, neoclasicul era doar un parnasian, un antiromantic, deci nu mai reprezenta decît un punct de vedere.

De aceea, G. Călinescu e consecvent cînd respinge pe de o parte Poetica Unică (T. Vianu), pe de alta, „relativismul care a putut duce pe dl. E. Lovinescu din alt punct de vedere la teoria mutației valorilor literare“ (*op. cit.*, p. 15). În primul caz acționează istorismul, în al doilea, clasicismul strict. Acestea sînt cele două funcții sau laturi ale concepției sale; prima, adaptativă, a doua, de stabilitate. Teoretic, aperceptia sa estetică e nelimitată. În practică, fenomenul de absorbție merge pînă la sfîrșitul secolului incluzînd simbolismul; în proză, se închide cu experiența marilor realiști critici din a doua jumătate a secolului XIX. Care e atitudinea față de poeticele semnificative de la începutul veacului nostru și mai ales care sînt criteriile de selecție?

Scanned with OKEN Scanner

Examinînd „nihilismele“ dadaiste, criticul conclude sublimiat : abuzul noțiunii de artă împiedică spontaneitatea procesului creator; hazardul pur, fără intervenția spiritului nostru, nu dă nimic; totuși, din slăbirea atenției artistice și consultarea hazardului pot să iasă uneori apropieri surprinzătoare, începuturi de structuri“ (p. 25). Și : „În fond hazardul pur nu e cu putință niciodată în chip absolut decît dacă am întrebuința mașini“ (p. 26). Respingerea nu e totală, observîndu-se că acesta nu poate fi în nici un caz întregul proces artistic. Futuriștilor li se face observația că „nu prind decît momente izolate“, or, arta presupune „descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit“ (p. 32).

Se analizează apoi „dicteul automatic“, ce stă la temelia suprarealismului și care e pus în fața dilemei : „Ori ne lăsăm în voia pretinsului automatism și înregistrăm ceea ce ne trece prin minte și atunci fără să vrem sîntem tiranizați de mecanismul logic care a pătruns și în inconștient, ori, în sfîrșit extirpăm cu bună știință, ca Urmuz, orice structură incipientă dar atunci nu mai avem de a face cu nici un automatism ci cu o convenție care duce la efecte comice“ (p. 49). Concluzia, ultimă, este că „arbitrarul sistematic obosește“ și că „poezia cere un sens“ (p. 57). Să nu trecem însă peste observația că din experiența suprarealistă „ies unele sugestii“, cum ar fi „spontaneitatea onirică“ și „conștiința disociatoare“ (p. 57). Nu e cazul, aici, să extind discuția asupra altor grupe de probleme.

Se poate afirma că, în principiu, G. Călinescu respinge poeticele moderniste, cu, ar fi spus E. Lovinescu, „onoruri teoretice“. Pe de altă parte se observă însă că respingerea unor procedee nu e totală, ci se deplînge doar consecvența unilaterală a respectivelor procedee. G. Călinescu recunoaște moder-

Scanned with OKEN Scanner

nismului în poezie meritul de a fi atras atenția asupra unor fenomene inedite ale realului și a unor procedee, interesante, literare; condamnarea lui privește doar reducția procesului creator și a operei, ca atare, la respectivele fenomene și procedee. Deci, receptivitatea istoricului literar merge mai departe decît a prozatorului și numai în domeniul poeziei, domeniu pe care-l disociază energic de proză. Ca alt aspect al organicismului său apare înțelegerea operei de artă ca structură, de unde aperceperea poeziei ca viziune. În raportul tradiție-inovație, accentul cade energic pe primul termen, deși al doilea nu e exclus: „Așadar în orice operă mare proporția dintre conformism (estetic, *n.n.*) și noutate este în favoarea celui dintîi" (p. 28). Aceasta pentru că: „Emoțiile grave, solemne, au nevoie de oarecare convenție și chiar banalitate, solemnitatea fiind o ceremonie, o repetiție de gesturi colective". După G. Călinescu, noutatea e a viziunii, adică, „descoperirea în elemente a unei structuri ce nu apărea spectatorului obișnuit". Prin aceasta, marele critic se disociază de clasicism, rămînînd totuși, prin cele două propoziții anterioare, în cadrul lui.

Ar fi util să ne adresăm acum unor texte mai noi, culese în volumul *Cronicile optimistului*. E foarte greu de definit exact această altă activitate a romancierului și istoricului literar G. Călinescu, însumată într-un volum ce depășește granițele criticii ca disciplină limitată. De fapt, nici nu e nevoie neapărat de o etichetă; un contemporan, de o rară inteligență și erudiție, cu un talent ce a frînt mefiențele, de toate felurile, depune mărturie de ceea ce vede, se bucură de victoriile socialismului, de ridicarea patriei, descifrează texte vechi, descrie critic spectacole și orașe, are preocupări gospodărești de deputat, își exprimă părerea despre scriitorii de azi și de ieri — și din toate asemenea participări se conturează o per-

Scanned with OKEN Scanner

sonalitate deosebită, sensibilă la semnele vremii sale, ce este a noastră. Personalitatea înseamnă o structură clară ce ordonează datele variate ale realului, o concepție receptivă dar ordonatoare, unitate în diversitate. G. Călinescu rămîne un contemporan chiar în descifrarea textelor vechi, una dintre marile calități ale sale ca istoric literar fiind aceea, spuneam, de a le citi cu sensibilitatea omului de azi, cu gustul său literar. Opera mai veche nu este pentru el numai un muzeu al epocii respective, în care sînt expuse costume, obiceiuri și sentimente defuncte, ci, marea lui artă, neatinsă de nici un alt istoric literar român, este de a reînvia totul, de a face să retrăiască scriitorul, opera și epoca lui. Altfel spus, se îmbină două viziuni, două apercepții (și tocmai suprapunerea, simultaneitatea lor dă relief, culoare, viață trecutului literar): aceea erudită, de refacere exactă și minuțioasă a vremii, împrejurărilor în care a fost creată opera etc., aceea contemporană, de lectură și interpretare a operei de altădată de către un om de azi, cu ideile, sensibilitatea, gusturile și idiosincrasiile formate de această epocă, în această epocă.

Scriam în altă parte: clasicii sînt clasici fiindcă sînt contemporani; adică, îi recitim nu numai din pioase sentimente pentru contribuția adusă de ei, altădată, la mișcarea înainte a ideilor — este și aceasta! —, dar și pentru că, sau în măsura în care, ei sînt încă vii, actuali, contemporani. Arta de istoric literar a lui G. Călinescu, țin să subliniez, constă tocmai în simultaneitatea (așa o resimte cititorul) celor două perspective asupra istoriei literare. A-l extrage pe scriitor din vremea sa, a-l rupe de structura socială în care s-a format, de lupta ideologică a timpului sau de întrebările concrete cărora a avut a le răspunde, de starea artistică a momentului său — ar fi un nonsens. Aici operează erudiția strălucită a lui G. Călinescu, erudiția ce, de două decenii, a primit tot

Scanned with OKEN Scanner

mai intens lumina marxism-leninismului. Cealaltă perspectivă este a lectorului contemporan, format și el de epoca sa, cu concepția, ideile și gustul epocii, reținînd din operele vechi ceea ce vorbește acestei formații noi, reținînd ceea ce ne este nouă contemporan. De altfel, reiese din *Cronicile optimistului* că însuși sentimentul contemporaneității lui G. Călinescu a sporit, extinzîndu-se, devenind mult mai sensibil la social, la politic. Creatorul se simte din plin un participant entuziast la opera fără precedent a construirii socialismului.

Ideile și sugestiile cuprinse într-această carte sînt prea variate și numeroase spre a încerca o inventariere. Să căutăm cîteva caracteristici generale. Cea mai cuprinzătoare și mai exactă mi se pare a fi umanismul. De termen, publicistica noastră a cam abuzat, acordîndu-i atîtea sensuri încît riscă să nu mai aibă nici unul, confundîndu-l fie cu umanitarismul — curent sentimental, mic burghez, din a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea, cu supraviețuiri —, fie cu cumsecădenia, fie pur și simplu cu talentul orientat progresist. Umanistul e un erudit, cu lecturi preponderent clasice și cu simțul continuității culturii. Fiind, cum ziceam, un contemporan prin excelență, G. Călinescu are sentimentul culturii, de aceea, scriind despre Gr. Alexandrescu va face istoricul temelor, iar vorbind despre un scriitor de azi (M. Sadoveanu, M. Beniuc) îl va situa *ipso facto* într-o tradiție, demonstrînd ce continuă, ce neagă, ce aduce nou. Spre deosebire de tradiționalist, ce nu primește decît cultura națională, reținînd din evoluția literară numai constantele și negînd inovația sau mutația artistică, umanistul are pregătire universală, salută noul, căutarea fertilă. Pentru G. Călinescu specificul național în artă e contribuția proprie a geniului românesc la cultura universală (articolele despre Eminescu și despre Creangă),

Scanned with OKEN Scanner

contribuție pe care știe să o integreze în sfera cea mare, cu mîndrie și echitate.

Dacă umanismul mai vechi era clasicist, antiromantic, G. Călinescu introduce în sfera sensibilității sale teme și elemente romantice: măreția naturii, furtunile hohotitoare, abundențele enorme și apreciază poezia în deosebi după viziunea poetică. El rămîne însă un clasic, fiind un rațional ist, un pedagog în sensul superior și în sensul că un clasic e un romantic bine temperat, cu gust pentru organicitatea operei de artă. Clasicistă e și înclinarea spre portretistica morală, spre caracterologie și spre tipicitate. Raționalismul său l-a făcut ostil de la început cețoaselor și sîngeroaselor ideologii de dreapta și putem reciti, în prima secțiune a cărții (dinainte de Eliberare), luări de poziție față de agresivitatea fascistă. Crezînd în rațiune, umanistul se adresează rațiunii cu mijloacele rațiunii, fiindcă omul este educabil. Multe din „cronicile" călinesciene sînt lecții universitare, altele, în forma colocviilor lui Erasm, dialoguri în care profesorul lămurește un student respectuos asupra unei probleme de artă. G. Călinescu face pedagogie fină și paradoxurile abundente sînt aparente, structura cronicilor fiind strict logică și raționalistă. Se folosește tehnica socratică a dialogului, prin care elevul e adus la evidența ascunsă prin apelul la judecată. G. Călinescu nu se mulțumește însă a ne transmite limpede, sintetic, păreri celebre despre o chestiune sau alta, nu e un profesor în sensul obișnuit, ci ne comunică, mai totdeauna, rodul unei gîndiri originale, aduce lumini noi în problema dezbătută. Pe deasupra oricărui subiect a trecut, G. Călinescu a pus pecetea personalității sale.

Adversar al erudiției morocănoase, G. Călinescu e adeptul — altă trăsătură a umanistului — unei *gaya scienza*, el are bucuria erudiției, bucuria creației, urmare a concepției sale

rațională, a încrederii sale în om și progres, urmare a credinței în forța regeneratoare a socialismului. În *Dialog despre fericire*, la întrebarea : „care este în lume însușirea cea mai înaltă a omului", ni se răspunde : voioșia. Și, mai departe, se precizează că mulțumirea nu este lipsa efortului, somnul veșnic : „Fericirea este viața activă".

Dar să încerc a mă apropia mai mult de specificul călinescian : fără îndoială, personalitate artistică de mare mobilitate, scriitorul se lasă greu a fi constrîns în formule. Deși reducerea la cîteva caracteristici nu are sorți de izbîndă — inefabilul e o realitate, fiind tocmai ireductibilul la analiză —, încercarea merită a fi făcută fie și pentru rezultate parțiale. Am căutat pînă acum să definesc structura călinesciană drept clasicism trecut prin experiențe literare ulterioare, pînă în pragul secolului XX, mai ales prin romantism și realism-critic, drept o sinteză românească a diferitelor tendințe literare, complementare sau chiar antagoniste — dar nu ireductibil incomunicabile — de pînă la 1900 (chiar de infiltrări specifice veacului douăzeci s-au făcut, ele nu au greutate specifică). Or, clasicismul preponderent al scriitorului nu putea fi străin criticului. Mobilitatea lui intelectuală, derutantă pentru mințile greoaie, a indus uneori în eroare, dînd impresia unui fel de anarhism al gustului și opiniilor. Eroare!

G. Călinescu e un instituționalist (îl certa pe Holban că eroii lui masculini fugeau de însurătoare), pentru care vechimea e o valoare aproape în sine; cînd o poezie a lui Duiliu Zamfirescu amintește de carduccianul *Il bove*, asemănarea e o valoare, referirea la un contemporan, André Gide, e în sine diminuantă și modelul irită. Proust e acceptat doar în măsura în care e balzacian, Thomas Mann, Joyce, Kafka sînt evitați, muzicii atonale i se opune ostentativ Mozart. Clasicii

Scanned with OKEN Scanner

sînt acceptați din principiu, chiar de sînt mai mărunței, acțiunea criticului e aceea de a-i citi cu ochi nou, actualizîndu-i, ferindu-i de caducitate, așa că lovinesciana teorie a mutației valorilor e respinsă agasat. Actul critic e creator, în operă descoperindu-se un personaj, scriitorul, așa că — scriam acum cîțiva ani — *Istoria literaturii române* e romanul caracterologic al literaturii noastre. De nu o metodă, o constanță de gust se află în toate scrierile călinesciene. Dar nu analiza metodologiei mi-am propus a întreprinde aici.

Spiritul critic călinescian se caracterizează, între altele, prin distanța față de obiect, descris din zbor, privit de pe înălțime; perspectiva e diminuantă. Înflăcărarea, participarea emoționată, nu se înscriu în registrul criticului, niciodată liric în descrierea obiectului de artă, chiar cînd se conferă autorului genialitate. Privit de la distanță, obiectul e văzut și descris. Trebuie subliniat că descrierea călinesciană e analiză și judecată de valoare totodată, așa cum prozatorul, descriind realul, îl analizează și îl judecă. De aceea, G. Călinescu, rezumînd un roman, creează portretul autorului. În analiza poeziei, descrierea recreiază universul poetic, prin reliefarea elementelor componente. Viața scriitorului, ca și opera sa constituie material pentru portretul critic ce se realizează prin descriere selectivă. Tocmai selecția elementelor și organizarea lor formează judecata de valoare care e totdeauna implicită (rareori și explicită), folosindu-se atunci și epitetul critic, dar ca excepție. Altă caracteristică a spiritului critic călinescian e ironia, ce nu e decît rar semn de respingere, totdeauna distanțare de obiect.

Maliția călinesciană e adesea făcută cu bunăvoință, fără intenții destructive, marcînd doar — ziceam — distanța. Așa, în ultima sa carte apărută postum — *Estetica basmului* E.P.L., 1965 — ironia se însoțește cu simpatia. Aparițiile fabuloase



Scanned with OKEN Scanner

sau înzestrate cu puteri excepționale sînt discutate ca personaje de roman realist. Într-un basm, Făt-Frumos e „tabliet-liu"; el, „care e un cărturar, admisibil ingenuu la început, nu izbutește a face pînă la sfîrșit nici o ispravă de laudă. Vizitiul, împărăteasa au grijă de el și-l scot din încurcătură. Bătălia, pe care mizantropul și epicureanul Făt-Frumos, devenit brusc strateg, o dă împotriva vrăjmașilor, în încheiere, este fără explicație psihologică. După ce se termină și asta «eroul se puse pe trai»." (p. 210.) Iată cum descrierea acțiunii implică acțiunea critică. Un alt erou de basm, Greuceanu, se face frate de cruce cu Faurul-pămîntului : „A fi în termeni buni cu un tehnician și, putem spune, cu un fabricant de arme, este util pentru erou". Dar, în altă împrejurare, Greuceanu se dovedește „adept al unei politici calme" (p. 206).

Cum se vede, maliția provine din alăturarea unor termeni din sfere deosebite : „În alte împrejurări, copilul nici nu este un produs obstetrical, ci al unei metamorfoze. Un pustnic găsește într-un coș, venit pe gîrlă, un copil de lemn, pe care îl însuflețește Dumnezeu, însoțit de Sfîntul Petru. Copilul ia numele de Dunăre voinicul." (p. 189.) Sau : „Un spermatozoid frecvent este bobul de piper, de natură a explica și temperamentul fătului" (p. 188). Și : „Mijloacele de a căpăta un copil sînt felurite. Unul este acela de a se ruga de Dumnezeu. O babă și un unchiaș pleacă de acasă, fiecare în altă parte, prevăzuți, în scopul telecomunicării, ea cu basmaua moșului, din ziua de cununie, el cu ștergarul cel vărgățel" etc. (p. 187). Și : „Cîinele și motanul feciorului babei pornesc la drum în căutarea harapului și a fetei împăratului, care furase mărgicuța. Pe malul unei ape, dau de o nuntă de șoareci. Motanul, impenitent, se pune la pîndă și prinde tocmai pe mireasă." (p. 142.) Sau : „Caii vorbesc cu voinicul, știind limba lui. Însă este și o limbă a cailor și în acest sens unii cai sînt bi-

Scanned with OKEN Scanner

lingvi". Cum se vede, ironia apare nu numai din asociații neprevăzute, ci și din aerul savant, sec, cu care sînt descrise — maliţios — fenomenele supranaturale: „Am văzut că sînt cai de aramă, de argint, de aur, sînt și cai de sticlă înhămați la o carîtă de sticlă" (p. 115). E o parodie subțire a solemnității morocănoase cu care scriu „specialiștii" cei fără de idei; fiindcă, G. Călinescu, în adevărat umanist, e un erudit iubitor de *gaya scienza*.[1]

[1] În același spirit descriptiv solemn se constată: „Dracii sînt proști" (p. 72). Sau: „Dracul stă cîteodată în fîntînă. Acolo se aruncă o muiere rea. Dracii vin pe seară, bunăoară la orele nouă." (p. 70.) Ironia ca distanțare: „Gheonoaia noastră are moșie și e atît de rea încît nimeni nu calcă pe la ea fără să fie omorît. E grozav de mare. O soră a Gheonoaiei este Scorpia, care și ea are moșie. Vrăjmășia acestei surori e groaznică, ele vor să-și răpească una de la alta pămînt." (p. 69.) Prin urmare, simularea stilului grozav al basmelor; sau simularea stilului din tractatele științifice: „Dăm și de uriași monoculori antropofagi, un soi de ciclopi" (p. 52). Alteori, ironia rezultă din povestirea rapidă a fabulei, obținîndu-se rezultate precipitate ca prin filmarea repede: „Fiul său Gruia a vrut să se însoare, dar fata «mare și voinică» n-a vrut să-l ia decît dacă o biruie în luptă. Gruia n-a izbutit, bătrînul Novac s-a luptat el și a dovedit-o, iar fiu-său de supărare a plecat în Turcia, unde a fost băgat la închisoare." (p. 51.) Din plăcere, mai citățm: „Balaurul este de ordin hydric, dar și cu manifestări pirice, simbolizînd probabil pătura acvatică și răbufneala vulcanică și infernală a subsolului, fără raport la materia organizată în cristale" (p. 49). Deci ironia și parodia simulantă nu micșorează originalitatea și adevărul ideii. Tot parodia fină a stilului științific: „Hercule ucide hydra din lacul Lerna, care avea șapte, ori nouă, ori cinzeci de capete, tăiate de erou dintr-o dată, oricîte vor fi fost" (p. 43). Dar, cu citatele s-ar putea continua încă; trebuie totuși, să mă opresc. Totuși, încă un citat: „Interesant pentru caracterul zmeilor este că aceștia nu fac violență fetelor, care nevrînd să-i ia de bărbați le cer cîte în lună și în soare", iar „«ei se fac luntre și punte de le împlinesc toate voile»". Pentru acest motiv, desigur, au furat mere de aur. „Zmeul cel mai mic, foarte gentil..." etc. (p. 10.) „Porcul e dezolat." (p. 269.)

Scanned with OKEN Scanner

Ironia binevoitoare (criticul știe, evident, să fie și sarcastic și distrugător) este, cel mai adesea, un efect al puterii asociative, unice ca forță și arie în cultura noastră. Unghiul de vedere e inedit. De exemplu, se face sociologia și psihologia zmeilor: „Zmeul are mamă, frați, surori, fete, duce o adevărată viață de familie într-o gospodărie așezată. Nu e în nici un caz o vietate sălbatică. Încuscrirea cu zmeii e posibilă, și un împărat s-a bătut nouă ani cu zmeul Pîrjol, cel mai viteaz dintre zmei, ca să-i ia pe soră-sa de nevastă. În privința caracterului zmeoaicele, îndeosebi mama zmeilor, sînt mai aprige." „Mama zmeului apare deci ca o ființă bilioasă, aprigă și cu multe note ale femeii senile." (p. 15.) G. Călinescu reabilitează fantazia în critică fiindcă ea se bazează pe erudiție, e rezultatul judecății rapide iar nu al asociației incontrolabile și al inexactității, atît de supărătoare în critica zisă impresionistă. Fiecare afirmație este exactă, bazată pe document, inedite fiind punctul de vedere, sferele asociate, modul de expunere: „Portretul fizic al zmeului rămîne nedeslușit. În orice caz este și el o ființă cu mari forțe fizice, epuizabile, un uriaș". „El pare a avea înfățișarea unui om mai mare avînd în vedere mediul civilizat în care trăiește, cu castel, scări, mese, scaune, veselă, tacîmuri. Faptul că se bate în luptă dreaptă cu voinicul și că stă călare pe cal, sau merge în caretă ori în căruță, confirmă anatomia lui umană." (p. 22). „Zmeul e dotat cu un mare simț olfactic, mirosind îndată prezența unui om, fiind de altfel antropofag, deși nu în mod curent, deoarece bea apă, vin, probabil și lapte de capră, mănîncă pită, carne de oaie, de porc, de gîscă, avînd roabe care gătesc omenește. E adevărat că există și voinici zmeofagi." „Mamonul cel bătrîn, tata dracilor (zmeii sînt deci cîteodată asimilați cu dracii), stă după masă cu pipa cea cu cămaci (ciucuri) în gură și bea sînge de om dintr-o glaje mare." (p. 23.)

Scanned with OKEN Scanner

E prin urmare fantazia unui erudit ce se amuză subțire în felul Odobescului din *Pseudokineghetikos* sau al lui Erasm în *Elogiul nebuniei*, cu diferența că discursul nu e nici gratuit, nici gînd abia ascuns de satiră intelectuală ci, bazat pe un material enorm, tratează realmente obiectul propus. Paradoxul călinescian e numai aparent, la reflexie se dovedește judecată trainică. Asociația critică e surprinzătoare și în acest sens apropiată celei poetice, pentru că stabilește relații între sfere străine, relații care în mod curent nu sînt practicate. Dar cînd poetul evocă „flori care cînt" relația rămîne în domeniul poeziei, pe cînd relațiile inedite din exemplele citate mai sus, cu tot unghiul lor de vedere neașteptat, sînt constatări obiective și controlabile ale unei realități estetice. De altfel, metafora călinesciană în critică nu reprezintă de fel o expresie a lirismului, criticul rămînînd, ziceam, distant în raport cu obiectul, ci e un raport inedit dar exact. Metafora călinesciană, în critică, e un raport exact, inedit, *id est* un concept. Fantazia lui critică e o mare putere de asociere și disociere, în cadrul adevărului obiectiv, e fantazia inteligenței.

Autorul neuitatei lucrări *Viața lui Creangă* era firesc să scrie despre basm. Îl îndemna spre asta, de altfel, și gustul său clasicist, fiindcă, descoperit și impus de romantism, folclorul e de tip clasic prin schematism tipologic, virtuți morale și perfecțiunea expresiei; ființele supranaturale nu miră, mitologia fiind unul dintre elementele oricărui clasicism. G. Călinescu afirmă de la început punctul său de vedere care e, firește, cel estetist. Dat fiind că o critică totală e un deziderat neatins, autorul lasă deoparte perspectiva folcloriștilor („Studiile de folclor comparat au în general vițiul de a se limita la tematologie, *exempli gratia*, de a urmări un motiv pe o arie geografică, în pură abstracțiune") sau a sociologiei („Unii, plini de merit ca erudiți, se dedau unor studii hazardate de socio-

Scanned with OKEN Scanner

logia genetică, obsedați de operele capitale ale lui sir James George Frazer, Lucien Lévy-Brühl și ale altora"), afirmînd prioritatea esteticului: „Un studiu de folclor, care nu e în esență o analiză literară (bine înțeles supusă la obiectul specific) nu poate fi bun". „Sînt (...) basme bune și basme anodine și rele." „Un basm ratat nu poate să dea material serios pentru speculații estetice, sociologice, etnologice" (p. 5), în realitate, mai există și alte perspective din care a fost prospectat folclorul, pe lîngă care criticul trece nepăsător. Voi reveni asupra problemei.

Cine, inferînd de la titlul lucrării — *Estetica basmului* —, va crede a găsi o colecție de norme și categorii, *exempli gratia*, ale basmului frumos, nu cunoaște specificul criticului. G. Călinescu a parcurs colecțiile de basme românești, triind, după gustul său, pe cele bune. Din acestea, colaboratorii au cules [1] citatele ce se potriveau unuia dintre titlurile fixate [2].

[1] O notă, semnată *Redacția*, ne avertizează asupra efortului depus de colectivul revistei *Studii și cercetări de istorie literară și folclor* în care a fost publicat, prima dată, textul (nr. 3—4 din 1957 și 1—2 din 1958). „Citatele din colecțiile de basme au fost colaționate în redacție." (p. 4.) Numele colaboratorilor nu sînt indicate.

[2] Materialul a fost grupat pe capitole; acestea sînt: *Zmei; Șerpi; Balauri; Uriași; Alți monștri; Draci; Simboluri meteorologice și cronologice; Zîne; Sf. Miercuri, Sf. Vineri* etc.; *Ursitoare; Iele; Strigoi; Dumnezeu și Sf. Petru; Cal năzdrăvan; Caii morții; Boul năzdrăvan; Sgripsoroaică, pajură, vulturoaică; Vultur; Corb; Împărăția păsărilor; Împărăția peștilor* etc.; *Țara șoarecilor* etc.; *Împărăția fiarelor pădurilor; Ursul, lupul, vulpea; Leul; Porcul; Cerbul; Cîinele; Motanul; Cocoșul; Oi, berbeci; Alte viețuitoare; Metamorfoze; Obiecte năzdrăvane; Procreația; Precocitatea pre- și post natală a voinicului; Fratele mai mic; Binefacerile. Auxiliile lui Făt-Frumos; Esența morală a lui Făt-Frumos; Hăbăucul; Împăratul; Psihologia senilului; Fata cu purtări rele; Fata năzdrăvană; Amazoana; Portretul fetei; Perversitatea; Gelozia maternă; Gelozia paternă; Mama vitregă; Sora vitregă, surori rele; Fata neagră; Malignitatea femeii senile; Misoginismul; Incestul; Ideea de clasă; Peisajul; Arhitectura; Veșminte; Autenticitatea; Fondul omenesc; Stereotipia; Critica basmului.*

Scanned with OKEN Scanner

Cum se vede, acestea nu sînt grupate pe probleme mari; totuși, s-ar putea observa cîteva: mai întîi, grupul cel mai numeros îl formează personajele basmului (zmei, șerpi, balauri, uriași, alți monștri etc.), animale fabuloase, sau dotate cu puteri supranaturale (corb, păsări, pești, broaște, ursul, lupul, vulpea etc.), personaje din mitologia creștină sau păgînă; o a doua categorie ar forma-o personajele... umane, dar dotate și ele cu puteri magice; în fruntea lor, firește, Făt-Frumos; apoi ceilalți (Ileana Cosînzeana, baba, moșul, împăratul, sora vitregă etc.). În sfîrșit, o a treia categorie ar forma-o, așazicînd, problemele de ordin mai general (metamorfoze, misoginismul, incestul, ideea de clasă, peisajul etc.).

În ultima categorie se fac, spuneam, concesii unor perspective deosebite: etnografie, sociologie, folcloristică, pe care criticul nu s-a îndurat chiar să le ignore, dar nici nu pare a fi dornic să le acorde credit deosebit, cel mai adesea, minimalizîndu-le; tratarea superficială a *Ideii de clasă* între *Incest* și *Peisaj* e o ironie supărătoare. Tehnica lucrării constă, deci, în colaționarea fișelor la capitolul (tema) respectiv; criticul repovestește la modul lui, adică reliefînd anume caracteristici, cu citate semnificative [1]. Cel mai adesea, narațiunea critică

[1] Pentru a da o idee despre tehnica lucrării, citez din capitolul *Binefacerile. Auxiliile lui Făt-Frumos*, p. 205: „Mentorul e altă dată un bou (T. Pamfile, *Bou-bălănel*), un motan (Ispirescu, *Cotoșman năzdrăvan*). În alte basme, voinicului i-ar fi cu neputință să se descurce fără frații de cruce, în stare de a face fapte supraomenești, ca Cîrnă-Lemne, Sfarmă-Petri, Bate-munți-n capete (Frîncu și Candrea, *Agheran Viteazul*). Nu-i mai puțin adevărat că voinicul însuși se însoțește cu astfel de monștri, uneori după ce i-a bătut, ca Vișin pe Strîmbă-Lemne și Fărîmă-Pietre (Fundescu, *Cei trei frați de cruce*)." Alt exemplu, din capitolul *Împăratul*, p. 223: „Prin urmare împăratul, întinzîndu-și hotarele, nu desființează împărățiile cucerite, ci le lasă, ca să zicem așa, o oarecare autonomie, respectînd forma lor de guvernămînt. Pe împărați îi face într-un cuvînt vasali sau îi introduce

e behavioristă, se reţin faptele şi zisele eroilor. Un unchiaş, îndemnat de babă, îşi rătăceşte copiii în pădure. La început tatăl se căieşte : „« Păcat de dînşii că s-au mistuit în pădure, drăguliţă nevestică, în mijloc de fiare, în lipsă de toate. Haram de viaţa mea, că i-am făcut şi i-am omorît ! »“ (p. 241.) Sau : „Ambiţioasă, fata cea mare vrea să meargă ea. La un pod, împăratul o sperie în chip de lup şi fata se întoarce. Împăratul nu se miră : « ...nu toate muştele fac miere ». Şi o trimite la fuse şi mosoare. Cu fata mijlocie se petrece la fel.“ (p. 247.)

Ades se face şi caracterologie, fin comentată : „Calificativele sînt foarte des din domeniul luminii, al metalelor preţioase şi al naturii“ — se spune în *Portretul fetei* (p. 250). Şi : „Aurul fiind materia cea mai preţioasă, echivalentă cu soarele, Ileana Cosînzeana are o coadă de păr frumos, care « toată strălucea ca aurul ». „Negrul la ochi, la păr, indică mai ales demonicul şi voluptosul. Fata cu ochi negri de mură pare a avea însuşiri magice“ ; „Frumuseţea femeii coapte e sub semnul negrului“ (p. 251). Multe capitole tind spre caracterologie ; de exemplu : *Malignitatea femeii senile :* „Baba e considerată foarte adesea ca malignă, complice cu dracul şi sinonimă aproape cu zmeoaica. Chiar cînd e un personaj convenţional bun, ca Sfînta Vineri, e pasibilă de afecţiuni maniacale.“ „O babă se mînie din nimica toată şi blestemă, avînd acţiune supranaturală.“ (p. 267.) „Multe sfaturi rele vin de la cîte o babă.“ (p. 268.) Sau : „Împăratul, chiar bătrîn, este un tată de familie tiran şi care nu abandonează niciodată

în sfera sa de influenţă, luîndu-le, turceşte, ostateci (Ispirescu, *Ileana Cosînzeana*). Un împărat e aşa de bogat încît „« avea el singur pentru a lui împărăţie : soare, lună şi stele ».“ (V. Bologa, I. Ion, *Voinic de plumb*). „Există şi un caz de împărat universal : « A fost odată un împărat tare şi mare. După ce bătu pe toţi împăraţii pămîntului, se însură şi făcu trei fete. » (Fundescu, *Spaima zmeilor*).“

Scanned with OKEN Scanner

puterea totală, nici nu capitulează în fața femeii, iar dacă cumva a fost victima unei imposturi, pedepsește cu cruzime. Împărăteasa și fetele rămîn niște umbre umile și cazul regelui Lear nu e în gustul poporului. Împăratul ca soț și tată se călăuzește după rațiuni de stat." (p. 240.)

Reiese limpede că materialul ilustrativ e grupat spre a evidenția caractere, astfel încît s-ar putea afirma că lucrarea lui G. Călinescu e mult mai puțin o „Estetică" a basmului cît o caracterologie a lui. Preferința clasicismului pentru tipologie se cunoaște și am arătat în altă parte că tendința romancierului Călinescu este aceasta. Efortul de a crea tipuri romanești nu coincide cu cel depus de psihologie spre a crea un tabel tipologic. De exemplu, într-o lucrare voluminoasă publicată de René Le Senne în *Presses Universitaires* (1945), *Traité de caractérologie*, se elaborează o metodă bazată pe „studiul naturii și cunoașterea spiritului" ce duce la stabilirea cîtorva tipuri fundamentale: Nervoșii, Sentimentalii, Colericii, Pasionații, Sangvinii, Flegmaticii, Amorfii, Apaticii. Autorul separă Caracterul de Eu și de Personalitate, concentrîndu-și atenția asupra primului termen. Metoda constă în îmbinarea cercetărilor fiziologice și psihologice, căutîndu-se o împăcare a rezultatelor: „Determinarea caracterelor se află astfel la încrucișarea a două cunoșteri" (p. 28). Se recunosc „proprietățile constitutive", studiindu-se emotivitatea, răsunetul emoțional, amploarea cîmpului de conștiință, se determină gradul de inteligență analitică, de egocentrism și algocentrism, raportul corelațiilor principale și secundare. Se postulează deci existența unui „schelet permanent de dispoziții ce constituie structura mentală a unui om".

„Se numesc constitutive — serie R. Le Senne — trei dintre proprietățile recunoscute în genere de caracterologi drept elemente ale caracterului: emotivitatea, activitatea și ecoul

reprezentărilor. Ele singure vor servi la constituirea formulelor uzuale și a tipurilor generale." (p. 58.) „Dacă proprietățile constitutive aduc consistența disciplinei, proprietățile suplimentare îi asigură suplețea." (p. 104.) Schema se complică încă prin acceptarea unui soi de dicotomie : „În mare, știința este cunoașterea materiei, literele, aceea a spiritului. În noi, tocmai caracterul, așa cum l-am definit, se află la frontiera uneia cu cealaltă : corpul se sintetizează în caracter, cu el încep reacțiile mentale. Știință și litere trebuie deci să-și găsească aici punctul de joncțiune, una aducînd sistematizarea, cealaltă, realitatea empirică." (p. 541.) Caracterologia caută să diminueze factorul de fatalitate pe care-l implică [1], prin conceptul de valoare ce ar reprezenta efortul conștient în suplinirea lipsurilor ce decurg din tipul însuși de caracter.

Evident, psihologia modernă a zguduit caracterologia clasică pînă în temelii, dar cea clasică reprezintă oarecum stadiul și mentalitatea corespunzătoare prozei realist-critice, a romanului zis balzacian, caracterologic prin excelență. O încercare de etnologie caracterologică (lăsînd deoparte aberațiile rasiste de la Gobineau la Göbbels, ce s-au concretizat în crematoriile pentru oameni) s-a poticnit în prea numeroasele aproximații, ajungînd la rezultate dubioase. Un antropolog, Charles Letourneau în *La psychologie éthnique* (1910) vorbește de „o metodă proprie" acestei — să zicem — discipline, discutînd „gradul de formație psihică a unui grup, clan, trib, națiune" după analiza cîtorva factori : „mediul,

[1] „Personalitatea trebuie să-și atingă propria sa culme prin tendința de valoare, ce formează direcția nu a destinului ca un compromis între posibilități și dorințe, ci destinația ce constituie destinul ideal al eului, al cărui destin real nu e decît o aproximație fiind amestecată totdeauna cu greșeli și defecte. Valoarea este ceea ce ne anulează lipsurile, în măsura în care știm să le anulăm." (René Le Senne, *Traité de caractérologie*, 1945, p. 584.)

Scanned with OKEN Scanner

rasa, genul de existență materială și morală, industria, constituția politică, a proprietății, a modului de uniune sexuală, caractere, limbă, mitologie etc.“ Din atîta potrivire și împreunare nu putea ieși decît confuzie [1]. Cu zăpăceli pioase nu se constituie o disciplină științifică.

Literatura, însă, a tins spre o caracterologie proprie: etică în clasicism [2], pasională în romantism, socială în realismul critic; spre sfîrșitul secolului trecut, proza caută să îmbine și să combine cele trei criterii. În basm, situația tipologică e diferită, nu numai în sensul știut, că tipul deviază spre arhetip, dar citind *Estetica basmului* ne putem convinge că ficcare personaj este un caracter, *id est* un tip. Spuneam că *Estetica basmului* e o caracterologie. În acest sens și sînt selectate citatele la fiece capitol. Sensul e întărit de comentarii. Așa, despre *Zmei* aflăm că: „Zmeul prezintă toate caracterele unui cavaler feudal“ (p. 9). După ce se analizează personajul din texte făcîndu-i-se portretul fizic și moral, și e caracterizat behaviorist, se ajunge la concluzia: „Mitologic, deci simbolic și poematic, zmeul reprezintă o expresie a naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale (aramă, fier, argint, aur, topaz,

[1] Concluzia la care se ajunge în, de exemplu, capitolul *Mentalitatea elenică* e o simplă exultare didactică: „Civilizația elenă marchează un punct culminant...“ „Putem chiar pretinde că nici astăzi, nici una din națiunile noastre europene, sau civilizate europenește, n-au atins o dezvoltare intelectuală comparabilă celei a Greciei antice.“ „Ea este aceea care ne-a făcut să simțim frumusețea estetică, să înțelegem și să apreciem adevărul științific, în vreme ce ne dădea exemple de eroism civic și chiar de eroism intelectual, cu siguranță mai rar.“ (p. 388.) Această pseudoștiință îi conduce pe cercetători totdeauna la prejudecățile de la care au plecat.

[2] Disjuncția nu e absolută, firește; pe lîngă Avar și Mizantrop, clasicismul îl creează și pe Don Juan, deși la Molière el este mai degrabă un tip etic decît pasional. La Racine, în schimb, tipologia e preponderent pasională.

Scanned with OKEN Scanner

diamant), a bogățiilor de pe tărîmul celălalt, precum și a forțelor telurice latente, a focului în primul rînd și de asemenea a dezlănțuirilor meteorologice, precum ploaia cu vijelie. Din punct de vedere psihologic, zmeul este individul dotat cu o mare putere de intimidare ce nu rezidă în inteligență, gladiatorul, tiranul sanguinar, încurcat în fața ingeniului și a oricărei operații intelectuale. Totdeodată el are mentalitatea ființei rebarbative, dizgrațiate de natură, pe care oamenii nu-l iubesc, fiind suspicios față de orice voinic și preferînd să-l extermine preventiv sau tînjind după grația fetelor de oameni, pe care le fură, suferind de a nu fi iubit de ele. Totuși zmeul găsește adesea femei slabe sau perverse, cucerite de forța brutală și tenebroasă a acestor ființe grandios telurice.“ (p. 36.)

Observăm aici, cu ușurință, cîteva sugestii; sociologică: zmeul ca reprezentare a marelui feudal; simbolică: expresia naturii anorganice impetuoase, a lumii minerale, a forțelor telurice (focul mai ales); psihologică: complexul de inferioritate al puterii față de inteligență, al dizgrațiosului față de tînărul frumos; sentimentală: puternică atracție erotică spre fetele tinere și grațioase. O explicitare globală însă nu ni se dă, domeniile respective rămînînd separate; nici geneza personajului nu e trasată, tipul apare ca un dat. Dar să continuăm. Deci, *Șerpi*. Întîlnim sugestia simbolică: „...șarpele nu este numai tîrîtor și telurie, ci și aerian și într-o privință poate fi și o imagine a focului, de altfel fără contradicție, fiindcă subsolul este locul umidității și al căldurii“ (p. 40). În pură gratuitate erudită e amintită simbolica ermetică și alchimistică a fiarei respective, fiind liniștiți apoi că ideograma gnostică nu ar avea corelații cu basmul nostru (ceea ce ar rămîne abia a fi demonstrat). O caracteristică oarecum socială: „șarpele apare ca un posesor de mari bogății minerale“. „Psihologicește, șarpele e o ființă eminamente recunoscătoare și

iubitoare de oameni, în stare, în virtutea acestui sentiment, de a-și reprima reflexele ferine. El cultivă, fără șovăire, un categoric moral, chiar cînd acesta contrazice interesul propriu.“ (p. 41.)

Caracteristica psihologică respectivă ar mărturisi mai degrabă o caracterologie gnostică decît una empirică. Observăm că nu sînt menținute toate punctele de referire de la *Zmei*; unele au dispărut. Trecem la dosarul cu *Balauri*: „Somatic, aceștia sînt adesea confundați cu șerpii, deși statura lor e colosală“ (p. 42). Facem apoi o excursie tematică prin mitologii (chineză, japoneză, elină). Ipoteza genetică după care balaurul ar fi o amintire a memoriei colective ancestrale, din pleistocen, e minimalizată. Se dă totuși o explicație psihologică: „Balaurul e monstrul redus numai la reflexe, pe care omul, înspăimîntat întîi de aspectul lui străin geometriei frumosului, îl învinge ușor, cunoscîndu-i funcțiunea elementară și căutînd îndcosebi să oprească procesul de refacere celulară“ (p. 44). În treacăt să observăm că aici e punctul de disjuncție între clasicism și celelalte modalități ale artei; expresia „geometria frumosului“ e relevantă, ca și gustul pentru proporțiile rezonabile. Mai departe: „Balaurul se deosebește de Zmeu prin aceea că este o reptilă gigantică cu (sic!) mai multe capete. Deci e un animal.“ (p. 44.) „Sînt balauri zburători și balauri nezburători...“ (p. 45.) „Balaurul, ca un fel de geniu al umidității, stă deseori într-un puț.“ „... un balaur poate vorbi.“ „Puterile balaurului sînt inepuizabile, dar unilaterale, și monstrul are un sistem de apărare cu desăvîrșire reflex și lipsit de invenție spontană.“ (p. 45.) Concluzia tipologică: „Balaurul este de ordin hydric, dar și cu manifestări pirice, simbolizînd probabil pătura acvatică și răbufneala vulcanică și infernală a subsolului, fără raport la materia organizată în cristale. El este prin difiniție distrugător și rău, și, spre

Scanned with OKEN Scanner

deosebire de zmeu și de șarpe, totdeauna ostil omului. Caracterologic el reprezintă vrăjmașul eroului, piedica în drumul său, opreliștea la punte, spaima ce te face să eziți și să te întorci din drum." (p. 49.)

Cu anumite variații, sînt descrise și analizate și celelalte personaje ale basmului, pe care le-am numit: ființe supranaturale, animale, obiecte și oameni. Chiar și din citatele date se desprinde tendința spre portret. Excelent portretist în romane, G. Călinescu folosește procedeul, abia deghizat. De aceea, pot să afirm că lucrarea pe care o discutăm constituie în primul rînd o galerie de portrete. *Estetica basmului* este de fapt un roman al basmului românesc. Eroii, ca în tragedia clasică, sînt dați, caracteristicele lor se află în texte. Criticul le-a grupat și a extras din ele trăsăturile caracterologice incluse. Acțiunea deductivă, făcută cu documentele pe masă, cuprinde un aspect analitic, altul sintetic. Într-adevăr, marea forță disociativă, de care am vorbit ca de o trăsătură a spiritului critic călinescian, se însoțește de o forță sintetică excepțională. Fără a face o critică totală, adică a folosi toate perspectivele și metodele acceptabile (pe unele, ciudat, le ignoră, altele sînt expediate ridicîndu-se din umeri, cîteva, diminuate; puține sînt menținute), G. Călinescu creează o perspectivă sintetică proprie, originală. Analiza pornește, spuneam, de la texte. Decuparea, transcrierea și descrierea (tehnică folosită insistent) pun în valoare ideile urmărite, astfel încît portretul reiese din rezumare; ca și judecata de valoare.

Perspectiva de ansamblu folosește, nesistematic, și secundar, criterii portretistice. Procedeul amintește deci mai mult de romancier. Vreau să spun, criteriile secundare nu sînt considerate ca metode ce ar putea explica fenomenul. De altfel, G. Călinescu e prea puțin dornic să explice, dorința — și reușita — sa fiind *reconstituirea universului poetic.* E

procedeul său cunoscut, descriptiv-selectiv. Reconstituirea universului poetic (vezi *Principii de Estetică*) creează un portret esențial, reprezentativ, o condensare revelatoare a operei debarasată de accesoriu, nesemnificativ, dilatări și diluări. Prin descrierea selectivă, opera devine ea însăși. Universul poetic (realizat de critic) reprezintă față de opera ca atare ceea ce tipul reprezintă față de individul ca atare : o esențializare prin reducție. Deci, un alt titlu posibil al lucrării : „Universul poetic al basmului".

De ce se intitulează atunci cartea *Estetica basmului*? Ne adresăm capitolului final — *Critica basmului*. O poveste are episoade de prisos : „însă astfel de prolixități și părăsiri ale drumului inițial sînt proprii basmului și produc o excitație a interesului. Simetria absolută nu-i folclorică." (p. 389.) Un altul are incongruențe : „Astfel de amnezii și absurdități psihologice nu strică însă farmecul unui basm, care e bun cînd copiază cu naivitate un șablon esențial, făcîndu-l inteligibil în plan fabulos. Un procent de eroare în compoziție și de stîngăcie caligrafică este tolerabil și chiar necesar." (p. 389.) După două [1] observații urmează o a treia, de altă natură : „Cît despre învierea împărătesei prin ruperea în două a fluierului, ea este, în spirit magic, ininteligibilă" (p. 391). Cu această frază se încheie cartea. Să recunoaștem că cele două pagini, oricum, n-ar fi rezolvat problema. Și atunci? Ne aflăm oare

[1] Ca să fim drepți, mai pot fi observate cîteva, risipite : „Basmul este tendențios, impasibilitatea flaubertiană displace masei. Studiul rece al omului, propriu romanului, nu e în gustul mulțimilor, care vor o soluție practică. Răii trebuie denunțați, eroii buni ajutați pînă la izbîndă, morții înșiși, cînd n-au meritat moartea, înviați. Gustul tragicului în basm este inexistent și basmele veritabile au toate *happy-end*." (*Stereotipia*, p. 386.) E mai mult o constatare privind psihologia consumatorului de basm decît prescripție estetică.

Scanned with OKEN Scanner

în fața unui „Fals tratat de estetică a basmului"? Și punctul de vedere estetic promovat în introducere?

Apostolii judecății de valoare ar trebui să fie furioși (deși, probabil, nu vor observa ceea ce nu le prieste). Judecată estetică, totuși, există; numai că ea e implicită: criticul a citit *toate* basmele, a reținut pe cele bune (care i-au plăcut), le-a eliminat pe cele rele ca nesemnificative. O doctrină estetică a basmului, adică un corp de prescripțiuni și interdicții (ca la „teoria literaturii"!) nu se face. Atunci, pentru G. Călinescu a face critică înseamnă a reconstitui universul poetic al operei (*id est* basmul); ce e fără valoare se elimină; uneori, incidental, se fac reproșuri, dar acțiunea aceasta e considerată secundară. Recreerea universului poetic al basmului echivalează cu estetica basmului.

S-ar părea că am sfîrșit comentariul. Totuși e necesar să insist asupra a două capitole cu un caracter mai general: *Metamorfoze* (p. 159—166) și *Fondul omenesc* (p. 315—317). În primul capitol se analizează proprietatea generală pe care o au eroii basmului de a se schimba mereu într-altceva. Criticul distinge între metamorfoză și proteism: „Metamorfoza este schimbarea unui om într-o ființă sau un lucru în urma unui blestem sau a unei hotărîri de sus". Iar „Proteismul este capacitatea liberă a ființelor năzdrăvane (...) de a se preface în ceea ce voiesc" (p. 159). G. Călinescu constată: „Cazurile de metamorfoză în basm sînt infinite și de fapt aproape nelipsite în orice narațiune cu caracter fabulos..." Se enumeră apoi varietățile de metamorfozare. Acest fenomen general necesită o explicație. Raționalist, criticul respinge fără onoruri teoretice toate cercetările privitoare la mentalitatea primitivilor, de la Lévy-Brűhl și Frazer la cei de azi: „Aspectul magic, care fascinează pe unii cercetători, este de foarte puțină importanță". Chestiunea este elucidată transparent și voios:

Scanned with OKEN Scanner

„Unei dificultăți i se răspunde îndată, în lipsa altor mijloace tehnice, cu o soluție de aparență fantastică, dar necesară spre a se verifica definiția caracterologică a protagoniștilor ostili ori ingenioși“ (p. 160). Explicația e funciar optimistă (G. Călinescu are oroare de tenebre) : „Metamorfozele se datoresc în anume basme persistenței spiritului vital și dorinței intime a naratorului de a izbăvi de moarte nedreaptă pe victime și a aplica sancțiuni“ (p. 165).

E de observat lipsa de interes a criticului pentru orice problemă de genetică artistică — nu numai în această lucrare, ci pretutindeni în scrierile sale —, opera fiind privită ca un dat (de aici și disprețul față de *jurnalul* scriitorului ce ar folosi deșeuri, de vreme ce *valoarea* s-a exprimat în operă). Sugestia antigenetică e reluată în *Fondul omenesc* : „Acei care interpretează basmul ca o hierogramă, dintr-un punct de vedere esoteric, văzînd în el o rămășiță a unui mod incifrat de a introduce în arcanele universului, ignorează esența basmului care este, evident, un tablou al vieții, uneori cu intenție umoristică explicită, prezentat ca o « minciună »“ (p. 315). În notă e lichidată lucrarea lui P. Saintyves ce ar propune o origină inițiatică, deși *Les contes de Perrault et les récits parallèles* (1923) a fost criticată de specialiști pentru cu totul alte motive [1]. Apoi, ideea că basmul are o străveche origine

[1] Cartea lui Paul Saintyves, *Les contes de Perrault et les récits parallèles* (1923), analizează textele paralele ale basmului *Cotoiul încălțat* la diferite popoare, recunoscînd motive rituale ce se practică încă la anumite popoare primitive. Lucrarea a fost criticată pentru că povestea amintită apăruse în Germania și Scandinavia de-abia sub influența lui Perrault, deci tîrziu și livresc. Ideea centrală, însă, a fost acceptată de majoritatea specialiștilor și reluată de folcloristul sovietic V. I. Propp (*Racines historiques de contes merveilleux*, 1946), ce plasează scenariul inițiatic într-un context istorico-cultural totemic ; alții, însă, îl reduc la un comportament arhetipal.



Scanned with OKEN Scanner

inițiatică, cu practici magice, este unanim acceptată și nu mai are nici un rost s-o negăm. Singura chestiune în discuție este localizarea istorico-socială a genezei basmului, domeniu unde se înfruntă mai multe teorii [1].

Interpretarea estetică a basmului, continuă G. Călinescu, trebuie să țină seama de „două planuri", care se dovedesc a fi trei: „Întîi este planul prozaic, mai exact, « prosastic », realist. Aici sînt studiate problemele cele mai acute ale vieții individuale, familiei, societății și anume: nașterea, căsătoria..." etc. (p. 315). Totuși, deși „basmul ca hierogramă" fusese respins (p. 315), se revine asupra verdictului (p. 316): „Al doilea plan este hieroglific sau simbolic, mai limpede, poematic. El se impune conștiinței prin sugestii." Se vede deci că planul simbolic e ficțiune („poematic"). „Chiar cînd, se conchide, simbolurile nu sînt subliniate și cititorul, copil de obicei, nu poate raporta imaginile la sisteme complicate, se simte că basmul nu spune totul în plan psihologic, și farmecul provine pentru unii mai ales din misteriosul poematic, care însă e parțial descifrabil, o inteligibilitate totală fiind contrară regulilor artei." (p. 317.) Al treilea plan (care „nu e de ignorat") e cel didactic (p. 317). Reiese că nu e vorba de o concesie

[1] Jean de Vries critică tendința școlii scandinave de a găsi o „formă primordială" (Urform) a basmului. După W. E. Peuckert, basmul s-ar fi constituit în bazinul oriental al Mediteranei în neolitic într-un context istoric bazat pe matriarhat și agricultură (pentru a i se da o soție eroului i se cere să secere un cîmp cultivat cu cereale, să are, să ridice o casă etc.). C. W. von Sydow găsește originea basmului în megaliticul pre-indo-european. Otto Huth descoperă în cele două motive dominante ale basmului — călătoria pe celălalt tărîm și căsătoria de tip regal — criteriile situării basmului în megalitic, localizîndu-l într-un spațiu ce ar cuprinde Spania și Africa occidentală de nord. Psihologii din școala lui Jung reduc basmul la arhetip, situîndu-l la originile umanității. În schimb, Jean de Vries situează originea basmului recent, în epoca homerică.

Scanned with OKEN Scanner

în acceptarea planului „hieroglific sau simbolic“ de vreme ce acesta e asimilat poematicului, privit ca sugestie generatoare de farmec, deci tot o perspectivă curat estetică.

Realitatea e că basmul e o polistructură ce poate fi judecat deci din unghiuri de vedere diferite. G. Călinescu, deşi face uneori referiri la alte perspective, nu le acordă acestora importanţă, ele rămîn fără consecinţe asupra perspectivei sale care e, ziceam, estetică; adică, basmul e privit drept operă dată, cu universul său poetic guvernat de fantazie şi producînd consumatorului de basm, imatur sau nu, farmec. Farmecul estetic ar consta într-o îmbinare anumită a fantaziei cu ştiutul (stereotipia). Frumosul în basm constă deci în respectarea mentalităţii specifice a modului propriu pentru universul poematic. Fiind de tip clasic, frumosul în basm cere imitarea modelelor. Prima ambiguitate a basmului o constituie faptul că, fiind popular şi specific naţional, el este în acelaşi timp, prin stereotipiile sale, universal. După ce analizează comparat basme ale mai multor popoare (cap. *Stereotipia*), se ajunge la această concluzie: „Migraţia şi persistenţa uimitoare a şabloanelor fabuloase este de netăgăduit. Prin transhumanţă, pe cale nautică, prin deplasarea şi compenetraţia grupurilor etnice sau numai a indivizilor, prin mediile plurilingve şi de graniţă, basmele circulă pe distanţe mari.“ (p. 385.)

Deci perspectiva adoptată de G. Călinescu este interesantă şi posibilă şi, cum am încercat să demonstrez, extrem de originală. Nu e mai puţin adevărat că, fiind polistructural, basmul îngăduie şi alte unghiuri de cercetare. Folclorişti din multe ţări au căutat să reducă numeroasele variante la cîteva tipuri; criteriile variază; operaţia e necesară, deşi de-abia prealabilă. Cercetările unor etnografi ca Frazer şi Lévy-Brühl au căutat să stabilească legile unei mentalităţi prelogice, perspectivă interesantă, avînd în vedere originea străveche a basmelor.

Scanned with OKEN Scanner

Fiind repovestite din generație în generație, e firesc să se fi infiltrat elemente concrete și de organizare socială din diverse orînduiri. Relațiile de vasalitate, castelele întărite, lupta cu spada (duel) etc. provin din feudalitate, după cum fastul și cruzimea unor împărați omnipotenți atestă o influență orientală (indo-persană sau arabă) strecurată prin Înalta-Poartă; elementele de bază mărturisesc o civilizație autohtonă străveche, pastorală și agrară. Așa, pot fi identificate într-același basm straturi succesive diverse temporal-sociale, împăcate de narator în timpul ideal în care se desfășoară basmele.

Asupra caracterului inițiatic al basmului nu mai poate fi îndoială, în urma cercetărilor amintite. Cele mai multe basme povestesc examenul de maturitate al lui Făt-Frumos, pornit în lume spre a-și dovedi vitejia și calitățile morale, prin înfruntarea unor primejdii și primind drept premiu pe Ileana Cosînzeana, adică dreptul de a întemeia un cămin propriu. Deci basmul reprezintă un mic bildungsroman. Probele de atletism magic prin care trece eroul pot fi înțelese și simbolic; în orice caz, ele sînt și fizice și etice. Însă cele mai fertile cercetări s-au desfășurat în triunghiul basm-mit-vis. Mitul, așa cum a fost trăit de către societățile arhaice, constituie Istoria actelor unor ființe supranaturale; această istorie este absolut adevărată, adică resimțită ca atare și deci, de loc „o minciună"; în sfîrșit, mitul narează o creație, a unui comportament, al unei instituții, mod de a munci etc. Prin cunoașterea mitului se cunoaște originea lucrului respectiv creat, și astfel intrăm în posesiunea lui, putem să-i comandăm (*apud* Mircea Eliade: *Aspects du mythe*, p. 30, Gallimard, 1963). Evident, funcțiile mitului în cultura modernă sînt diferite: se folosește forța lor sintetică (mitul e un sistem coerent de simboluri), se admiră sentimentul de permanență pe care ni-l dă (timpul mitic are coordonate uriașe) dînd elementelor

Scanned with OKEN Scanner

din cotidian trăinicie și semnificație temporală, în sfîrșit, creează un limbaj simbolic universal la care pot accede toate popoarele civilizate.

Desigur, între mit și basm există numeroase asemănări, dar ele nu pot fi confundate. S-a observat că mitul și epopeea se desfășoară într-o lume guvernată de zei; în basm, însă, eroii, emancipați de zei, caută protectori și amici în elemente. Mitul conține o mare doză de tragism, destinul joacă un rol determinant, basmul este aproblematic, transparent optimist și finalul e un *happy-end*. Se observă deci în basm o desacralizare a mitului (Jean de Vries). Cea mai interesantă idee genetică ni se pare înțelegerea basmului ca scenariu inițiatic exemplar, în care inițierea în viață se produce la nivelul imaginației. Se pune însă problema logicei fantaziei fiindcă, judecînd după stereotipia universală, există o logică strictă a fantasticului în basm. Desigur, aici se impune apropierea de vis, de ceea ce Bleuler a numit psihologia adîncurilor.

Oricîte rezerve s-ar formula asupra psihanalizei ca doctrină, rămîne indiscutabil că ea a lărgit enorm posibilitățile de înțelegere ale psihologului. Freud a descoperit însuși mecanismul psihic conform căruia se formează visul, mitul și basmul. Într-o carte celebră, *Știința viselor*, se analizează modul de funcționare al realităților onirice. Un capitol intitulat *Vis și mit* studiază rolul viselor în constituirea mitelor: „Coșmarele mai ales reamintesc în multe puncte temele mitologice" (p. 488). Freud demonstrează că îndeplinirea dorințelor și simbolica basmului ascultă de aceleași reguli ca și visul, fiind o expresie simbolică și tendențios desfigurată a proceselor reale [1].

[1] Interesantă, mai ales, explicația simbolică a regilor și împăraților în basm: „Un simbol deosebit de important pentru înțelegerea viselor, ca și a mitelor și basmelor, este acela ce înfățișează părinții drept personaje regale..." „...am învățat să recunoaștem în personajele puternice, a

Evident că pansexualismul, pentru care a fost atît de criticat, duce la monotonie interpretativă, fertilă rămîne însă metoda. Basmele îi apar drept „visele seculare ale tinerei umanități. Mitul este, din punct de vedere filogenetic, ceea ce este visul în viața individuală, el reprezintă un fragment al unei vieți psihice infantile...“ El reprezintă, de asemeni, „conflictul fundamental al vieții psihice a copilului, atitudinea ambivalentă față de părinți și familie, cu toate raporturile complexe...“ (p. 498).

Autorul știe că „atunci cînd renunțăm la reprezentările de scop conștiente, reprezentările ascunse încep să dirijeze cursul imaginilor, iar asociațiile superficiale nu fac decît să se substituie, datorită deplasării, asociațiilor refulate profunde“ (p. 526). Oricum, astfel putem înțelege mai bine contradicția esențială pe care mi se pare că ne-o propune basmul : un univers de coșmar (cu balauri, zmei, vrăjitoare, vizite pe tărîmul celălalt, descăpățînări frecvente etc.), a cărui audiere produce satisfacție — și nu numai copilului. Că această satisfacție ar fi exclusiv estetică, mă îndoiesc mult ; ea e în parte explicabilă prin *happy-end* (ca și în romanul de aventuri), dar mai ales prin aceea că fantazia basmului reprezintă un mod oniric de satisfacție a dorințelor profunde și universale, ca și visul, o defulare : putem zbura, spațiul și timpul sînt

căror ostilitate se opune eroilor, personificări ale tatălui, și în femeile ce îl protejează, imagini ale mamelor. Regele și regina de care vorbesc toate poveștile rămîn în fond părinții, după cum eroul din mit este fiul și istoria eroică, o deghizare a atitudinii sale ambivalente.“ (S. Freud, *La science des rêves*, Alcan, 1926, p. 493.) Într-adevăr, Făt-Frumos, spre a obține fata aleasă, trebuie să primească încuviințarea regelui, care-l supune la un examen eroic prealabil ; era tocmai rostul inițierii. Împăratul mofturos apare mai degrabă ca travestire a tatălui eroului decît al promisei, viitorii socri fiind mai grăbiți să scape de piatra din casă.

Scanned with OKEN Scanner

anulate, moartea devine un accident remediabil, obținem prin procură tinerețea fără bătrînețe și viața fără de moarte. Basmul, ca și visul, reprezintă, în același timp, eliberarea, prin catharsis, de spaimele speței. Plăcerea pe care o produce basmul e minim estetică (gustul estetic nu e universal), ea corespunde satisfacerii unor necesități psihologice prin travestire simbolică.

Mai departe ne duc cercetările lui C. G. Jung (deși, în domeniul reprezentărilor vieții sociale, prefer ideile lui Adler, mai apropiate de înțelegerea luptelor sociale; Jung și Adler reprezintă în psihologia analitică, respectiv, dreapta și stînga) adecvate tocmai domeniului în discuție. Cum se știe, Jung a elaborat conceptul inconștientului colectiv (sau, cu termenul lui Iacob Burckhart, „figurația ancestrală"). Pentru el există un fond de simboluri, analogii și spaime ce se păstrează în subconștientul umanității și care reapare (deghizat) în vise, dar și în fabule, basme, vise, epopei. Sînt arhetipurile: „precipitate de experiențe umane reînnoindu-se fără încetare" [1]. Și: „Arhetipul e un fel de propensiune de a repeta mereu aceleași imagini mitice sau imagini analoage. Se pare deci că se imprimă în Inconștient reprezentarea subiectivă a fantasmelor create de fenomenele fizice. S-ar putea admite că arhetipurile ar fi amprentele des repetate ale reacțiilor subiective."

Domeniul arhetipurilor constituie un focar de energie, o cauză dinamică în structura psihică. Evident, și aici, aplicațiile trebuie privite critic, există la Jung, ca și la Freud,

[1] Exemple: „Una dintre experiențele cele mai comune, și în același timp impresionante, este drumul aparent și cotidian al soarelui. Nu putem descoperi, e adevărat, în Inconștient reproducerea fenomenului fizic ca atare. Dar regăsim mitul eroului Soare în toate nenumăratele sale variante. Acest mit, deci, formează arhetipul soarelui, și nu fenomenul fizic. Același lucru se poate spune despre fazele lunii."

Scanned with OKEN Scanner

o puternică tendință de a unilateraliza explicația fenomenelor, teoria arhetipurilor rămîne, nu mai puțin, interesantă și fecundă. În *Eseuri de psihologie analitică* (Stock, 1931), Jung formulează astfel : „Arhetipurile sînt, într-un fel, fundamentele ascunse în adîncime ale conștientului". Și : „Arhetipurile sînt sisteme disponibile, imagini și emoții totodată. Ele se moștenesc cu structura cerebrală..." (p. 85.) [1] Prin urmare, au tendința de a se manifesta [2] mereu, de a se reactiva; tocmai aceasta explică permanența și universalitatea basmului. Asemenea perspective sînt auxiliare şi complementare celei estetice. De altfel, Jung subliniază cu energie că cercetările psihologice au importanță genetică, dar nu elucidează problema estetică [3].

Deşi, în ceea ce mă privește, înclin să cred că o parte însemnată din plăcerea estetică are explicații de ordin psi-

[1] „Să mi se îngăduie comparația următoare : avem de descris şi explicat o clădire; etajul superior a fost clădit în secolul XIX; parterul datează din secolul XVI; un examen mai amănunțit al construcției dovedește că ea a fost ridicată pe un turn din secolul II. În pivniță descoperim fundații romane, sub care găsim, într-un strat superior, instrumente de silex, mai profund, resturi de faună glaciară. Cam aceasta ar fi structura sufletului nostru : locuim la etaj și nu știm decît vag că nivelul inferior e destul de vechi." (C. G. Jung, *Essais de psychologie analytique*, Stock, 1931, p. 86.)

[2] „Există în copil, ca şi la mamă, posibilități de reprezentare arhaice care zac gata de a se manifesta, chiar şi azi; motivul care, în cursul istoriei umanității, a creat prima dată arhetipul, şi continuă să-l creeze, reanimă fără încetare arhetipul ce există din timpuri imemoriale." (Jung, *op. cit.* p. 91.)

[3] „Numai acea parte a artei care cuprinde procesul formării artistice poate constitui obiectul studiilor de acest fel, dar nu aceea care reprezintă esența însăşi a artei. Această parte, ce caută să afle ce este arta în ea însăşi, nu constituie obiectul examenului psihologic, ci numai acela al unui examen estetico-artistic." (Jung, *op. cit.*, p. 116.)

Scanned with OKEN Scanner

hologic și nu provine din respectarea nu știu căror canoane-formule. Plăcerea estetică a copilului cititor de basme, probabil și a celor maturi, provine din trăirea într-o lume a tuturor posibilităților, în care absolut orice dorință poate fi realizată. De altfel, copilul trăiește basmul, nu îl gustă. Plăcerea estetică apare abia la maturi, pentru care basmul reprezintă întoarcerea la copilărie, privită — retrospectiv — drept vîrsta de aur. Funcția psihologică a basmului e de a crea un cotidian feeric unde, ca și în vis, dorințele devin realitate și binele învinge totdeauna. Oricum ar fi, reiese că mai multe perspective de investigare sînt necesare și, orice s-ar spune, nu pot fi cumulate de un singur cercetător, oricît acesta le-ar cunoaște. G. Călinescu, pornind de la documente, într-o lucrare autentic originală, a reconstituit, sau creat, universul poetic al basmului nostru, privindu-l ca pe o realitate feerică : un superb gest la despărțire. Este ultimul său roman : romanul basmului.

Scanned with OKEN Scanner

# DE LA O NOAPTE LA ALTA

În 1930, cînd apare primul său roman (scris din martie pînă în octombrie: „A fost o ardere continuă, mistuitoare, în care rîndurile se chemau unele pe altele, fără nici un fel de răgaz, sfîrșită după luni și luni de trudă a condeiului, o dată cu căderea ultimelor frunze în băltoacele ploilor de toamnă, lăsîndu-l pe autor bolnav in pat pentru multă vreme" — *Cuvînt înainte* la ediția din 1955), Camil Petrescu împlinise treizeci și șase de ani. Și totuși scria de mult. Debutul și-l făcuse la *Facla*, cu cîteva note și cu versuri; scrisese în *Capitala* (1916), iar îndată după primul război mondial (1919—1920) publică, în *Sburătorul* lui Eugen Lovinescu, poezii pe care mai tîrziu le va aduna în plachete (*Versuri*, 1923, *Transcendentalia*, 1931). E interesant de subliniat că prodigioasa activitate de dramaturg a lui Camil Petrescu se desfășoară, aproape toată, în primul deceniu de după cel dintîi război mondial: *Jocul ielelor* (scrisă chiar în vremea războiului), *Act venețian* (1919), *Suflete tari* (1922), *Mioara* (1923), *Danton* (1924—25), *Mitică Popescu* (1925—26); iar în 1930, romanul *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*. Alte două piese, *Iată femeia pe care o iubesc* (1943) și *Prof. dr. Omu* sînt, după mărturia autorului, reluări ale unei lucrări mai vechi, *Casa din Snagov* (1926). Vreme de cincisprezece ani, acest autor, ce manifestase pînă atunci o fertilitate deosebită, nu va mai scrie decît o singură carte de literatură — romanul *Patul lui Procust* (1933) — e drept, excepțională. Pînă la Eliberare, activitatea lui Camil Petrescu rămîne intensă, dar se retranșează exclusiv în publicistică, filozofie și critică. În afară de numeroasele cronici dramatice și literare, articole polemice etc., Camil Petrescu tipărește

și cîteva volume : *Modalitatea estetică a teatrului* (1937), o introducere în filozofia fenomenologică : *Husserl* (1938), o culegere de studii : *Teze și antiteze* (1936). De abia după insurecția armată și desfășurarea revoluției socialiste, scriitorul — fără a renunța la publicistică — se reîntoarce la uneltele sale : piesele *Bălcescu* (1948) și *Caragiale în vremea lui* (1956), precum și trilogia epică *Un om între oameni* (1953—57) dovedesc o reînviere a forței sale de muncă. Moartea (1957) doboară un om în plină activitate, iar cei care l-am cunoscut nu credeam de fel în vîrsta lui oficială — 63 de ani — fiindcă în fața noastră se afla un scriitor de o tulburătoare tinerețe, de un fermecător neastîmpăr, ce arunca asupra lumii o limpede și de neuitat privire albastră.

Decalajul, pe care îl semnalez, în ritmul de creație, era prea evident spre a nu atrage atenția îndeosebi tinerilor critici, formați în epoca socialistă, și care au analizat cu pricepere și dragoste opera lui Camil Petrescu. Explicațiile acestor critici asupra cauzelor unui deceniu și jumătate de inactivitate literară, după un deceniu fertil, în planul dramei și al romanului, concordă ; Ov. S. Crohmălniceanu, în *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, scrie : „Cu toate că s-a impus repede în viața literară, Camil Petrescu, decis să trăiască exclusiv din scris, s-a zbătut permanent într-o umilitoare jenă materială“ (p. 420). Și mai departe : „La aceasta se adăuga și rezistența de care activitatea scriitorului s-a lovit. În veșnică luptă cu prejudecățile lumii literare burgheze, Camil Petrescu a fost un autor contestat, ca Macedonski sau ca Tudor Arghezi. Pînă înainte de Eliberare, critica, exceptîndu-l pe G. Călinescu, nu i-a apreciat opera la adevărata ei valoare. Ba, adversarii săi nu pregetau chiar să-l numească « un imbecil aventurier, care izbutea să treacă drept scriitor ». Descurajat de neînțelegerea și osti-

litatea lumii literare burgheze, Camil Petrescu a făgăduit public să se lase de scris, dedicîndu-se exclusiv filozofiei." (p. 421.) Într-un vast eseu cu caracter monografic, intitulat *Camil Petrescu*, B. Elvin explică : „Lui Camil Petrescu îi place să spargă ziduri, să deschidă orizonturi, și el aduce mai totdeauna în vîrful condeiului un accent de violență. Cînd jignit, cînd iritat, mai totdeauna nemulțumit, denunțînd reprobativ, negînd și dezmințind fără să se neliniștească de excese, el n-are prudențe tactice, nici rezerve. Ar fi nepotrivit să se creadă că atacurile lui Camil Petrescu poartă pecetea unui intelectual care se vrea neutru. Dimpotrivă, articolele scriitorului țintesc foarte precis, și anume în principalele forțe negative ale timpului." (p. 34.) Și : „Violența pamfletarului se extinde și crește an de an, atingînd între 1931 și 1934 una din culmile ei cele mai înalte, căci acum scriitorul ajunge la concluzia că regula normală a societății burgheze este să adăpostească și să fecundeze infamia" (p. 35). „Era prea virulentă opera, scrie mai departe B. Elvin, pentru ca mediul literar burghez s-o ratifice cu adeziunea lui, era prea dîrz și mai ales prea tînăr omul pentru ca acest mediu să-l încorporeze. O societate burgheză care se afla în contratimp cu valorile spiritului, reacționară prin ideologia ei oficială și opacă prin structură, nu aștepta decît un asemenea artist, insurgent în scris și intratabil în relațiile curente, pentru a-l ostraciza și a face din el un exemplu hazliu de ceea ce înseamnă intransigență." (p. 60.)

Într-adevăr, puțini scriitori au atras, împotriva lor, un foc de artilerie atît de violent și de susținut, cu consecințe grave asupra posibilității necesare de a se exprima : cele mai multe dintre piese nu erau primite de teatre sau dacă se acceptau (*Mioara*, de exemplu), critica și oficialitatea culturală le organizau cu grijă căderea. Scriitorul însuși a insistat asupra

acestui aspect chinuitor al campaniei de injurii la care era supus : „Munca de zi de zi — mărturisea el în *Falsul tratat pentru uzul autorilor dramatici* —, năuceala de a purta în cap prezențe învălmășite și, totuși, individualizate, un număr enorm de personaje, atîta vreme, mă făcea incapabil de orice altă încercare de a-mi cîștiga viața de toate zilele, mă declasa pur și simplu. Am împrumutat din toate părțile, am luat aconturi în condițiuni umilitoare, care mă dezgustau de mine însumi, de la directori îngîmfați și aroganți. *Suflete tari* jucată în 1922 (...) nu-mi adusese firește mai nimic... mă găseam în ajunul premierei *Mioarei*, după zece ani de muncă aproape exclusivă, cu cinci piese nejucate, trecut de-acum de 30 de ani, bolnav și cu 70—80 mii de lei datorii, cînd pînă atunci niciodată în viața mea nu avusesem în buzunarul meu o asemenea sumă, fie ea de lei depreciați. " În culegerea colectivă *Mărturia unei generații*, Camil Petrescu spunea : „Nu mai scriu nimic, nu sînt nici rentier, nici autor străin. Poți să aduni zece ani note, să faci piese și să încerci rezistența materialului pe care îl ai, din momentul însă în care începi să așterni piese pe hîrtie ești fără nici o perspectivă." (p. 252.) Fragmentele din *Jurnalul* lui Camil Petrescu, publicate postum în *Viața românească* (nr. 12, 1957), conțin numeroase asemenea răsuciri și crispări : „Ce să fac? Dacă mă ocup de studiile filozofice, mor de foame, dacă fac gazetărie, nu pot s-o fac la altă gazetă decît a mea, căci nu mă primește nimeni. Dacă scot eu o revistă, trebuie s-o fac așa ca și cum ar fi principala mea preocupare : cu toată inteligența, cu tot sufletul și cu scîrba că din cauza ei nu pot să caut soluțiile în estetică așa cum o doresc."

Din aceste citate — ce ar putea fi încă mult sporite —, amintind în mod straniu de mărturiile lui Eminescu și relevînd tipic condiția intelectualului român cînd nu moștenea o avere

însemnată sau nu se deda la avocatură rentabilă şi politică bineprofitoare, aş dori să extrag cîteva, doar, particularităţi. Este limpede că spiritul critic incisiv al lui Camil Petrescu, polemica lui cu racilele societăţii burgheze i-au atras o ripostă aspră din partea clasei opresoare; dar aceasta nu explică tot, dacă facem comparaţia, mental, cu — ca să zicem — atitudinea generală faţă de autorul *Răscoalei*. Vreau să spun că o parte din violenţa criticii faţă de Camil Petrescu se datoreşte noutăţii incontestabile a literaturii sale, noutate ce şoca tembelismul rutinier, tradiţionalismul satisfăcut şi lipsa de cultură a multor straturi intelectuale agresive faţă de tot ceea ce constituia o creaţie reală, faţă de ineditul autenticului. Noutatea estetică a literaturii lui Camil Petrescu nu s-a înscris nici un moment printre acrobaţiile programatice, gratuite, ce-şi propuneau drept unic ţel săvîrşirea unor volute ilustrative, ci s-a străduit mereu să semnifice, să descopere şi să comunice. Camil Petrescu este creatorul teatrului de idei, de probleme acute, trăite cu ardere interioară, al teatrului obsedat de întrebările fundamentale ale existenţei — observaţie ce se extinde şi asupra, firește, romanelor sale. Aceasta nu putea, evident, să nu stîrnească împotrivirea opacă a literaturii şi ziaristicii acefale, pentru care arta înseamnă copierea conştiincioasă a realului aparent, aşa cum unii fac pictură imitînd cărţi poştale ilustrate.

Că a fi antitradiţionalist, adică a respinge prefabricatele exotice interne în serie şi cultul provincial al stratului mucezit, nu înseamnă de loc, ba dimpotrivă, că negi marea şi reala tradiţie care e creaţia, adică revoluţia în plan estetic, a dovedit-o şi Camil Petrescu, despre care putem afirma că a reunit într-o tensiune sintetică spiritul critic caragialian cu patetismul romantic şi temperamentul exasperat, caracteristice lui Eminescu. Opera lui Camil Petrescu se află sub semnul creativ

al marelui I. L. Caragiale. Mulți dintre dramaturgii noștri l-au mimat și pastișat, imitîndu-l din afară, în ceea ce avea vizibil. Camil Petrescu, însă, a căutat să-l înțeleagă dinlăuntru, polemizînd adesea cu el, explicit sau implicit, așa cum numai cu maeștrii pe care ți i-ai ales se polemizează. *Mitică Popescu* e o încercare de a inversa tipul caragialian, imaginea mahalalei răsculate din *Un om între oameni* e o replică la „boborul" și nu e o întîmplare că ultima piesă a lui Camil Petrescu îl are drept erou pe marele dramaturg. Dacă lăsăm de o parte numeroase asemănări secundare, reținem că principala cauză ce-l indică pe Camil Petrescu drept adevăratul succesor al lui I. L. Caragiale — în ciuda, ziceam, a puzderiei de pastișori mai mult sau mai puțin talentați — este tendința spre esențial, spre tipicitate. Pentru Camil Petrescu, un personaj nu e un individ, o „persoană", ci expresia unei tendințe, a unui mod de a vedea lumea, a unei categorii sociale sau temperamentale, a unei idei. Ca și Caragiale, de altfel, pentru care personajul nu era accidentul, ci legea, esența. De aceea, dincolo de revărsarea evident romantică a literaturii lui Camil Petrescu, fie ea dramă, roman sau eseu, se poate descoperi structura clasică, limpede, caragialiană a operei.

Cu Eminescu, asemănările sînt mai numeroase. Tumultul negru, exasperat, al criticii sociale, oroarea de parazitism, în toate speciile, de supralicitarea demagogică — fie ea în ordinea sentimentelor, a filozofiei sau politicii — sînt eminesciene. Regăsim acuta sensibilitate la deprecierea socială a intelectualului, în favoarea junelui corupt, simulant în gusturi și sentimente, sau a domnului de o vulgară jovialitate, bine instalat pe averea sa mobilă și imobilă. Și aici apare tînărul de o paloare lunară, care a văzut idei, ars de febra abstracțiunilor, cu revolte sublime și ineficiente, albatros ridicol în fața domnilor practici și cu exces de bun-simț. Problematica

și tipologia eminesciană nimeni, în literatura noastră, nu le-a dezvoltat cu atîta afinitate ca autorul dramei *Jocul ielelor*. *Mioara* e *Scrisoarea a V-a*, *Act venețian* reia *Luceafărul*, Ladima e Dan-Dionis, Ștefan Gheorghidiu, în războiul transilvan, reamintește (chiar și în pasiunea lui pentru îngerul-demon) de Toma Nour. Deosebirile, desigur, abundă, de n-ar fi decît acelea ce țin de stilul epocii — cele mai vizibile dar nu esențiale —, de modificări petrecute în structura societății sau de anumite idei și preocupări specifice, dar acești doi ziariști însuflețiți de demonul polemicii, obsedați de demnitatea utilă a intelectualului în societate, prețuind mai presus de orice filozofia deși au scris literatură, au prea multe caracteristici comune, pentru a le ignora.

Literatura română, în aspectul ei violent critic, propune două viziuni : acea vitriolantă, amară, obsesivă a lui Eminescu ; aceea în care un hohot fundamental de rîs nimicește totul sub un sarcasm clar și reducerea la absurd. Cea dintîi, proiecție colosală a unui Eu neliniștit, e romantică, a doua, clasică — după părerea lui Pascal, *Le moi est haïssable* — se proiectează obiectivat într-un univers clasificabil, categorial. Cele două viziuni fundamentale ale spiritului critic românesc nu sînt antagonice (obiectivul lor de critică socială este comun), ci complementare, ceilalți scriitori înscriindu-se pe o linie de forță sau pe cealaltă. Camil Petrescu se află la confluența celor două viziuni, pe care le asumă o dată cu contradicția estetică pe care o presupune fuzionarea lor. Satira lui Camil Petrescu, violentă și destul de răspîndită pe parcursul operei, respinge cu agasare veselia și chiar ironia — cititorul va găsi chiar în *Ultima noapte de dragoste...* o vehementă acuzație pe care Ștefan Gheorghidiu o aduce ironiei — iar oamenii spirituali îl irită, fiindcă i se pare că toate variantele ironiei țin de superficialitate, ceea ce e de altfel inexact. Verva satirică

e însă a unui caragialian, ca și spiritul de ordine tipologic; dacă asemenea romanticilor el aduce în scenă personaje excepționale, ca personalitate, spre deosebire de ei caută situații și personaje extrem de tipice, larg reprezentative, iar satira sa are o furie sistematică.

Să încercăm, fiindcă nu s-a făcut, o situare a lui Camil Petrescu în cadrul generației sale și să vedem ce linii de forță ale literelor române continuă opera sa, astfel zicînd, să stabilim cîteva asociații și disociații utile. Camil Petrescu (născut în 1894) e de aceeași vîrstă cu Gib Mihăescu, mai tînăr cu nouă ani decît Liviu Rebreanu și cu doi ani decît Cezar Petrescu; e cu cinci ani mai în vîrstă decît George Călinescu și cu opt decît Anton Holban. Amintesc că el e cel mai tînăr dintr-o generație care a participat efectiv la primul război mondial; la 22 de ani, cînd de-abia își încheiase studiile universitare, Camil Petrescu pleacă pe front de unde se va întoarce cu o infirmitate gravă. Deosebirile față de Rebreanu (care se impune ca scriitor după întîiul război mondial: *Ion* apare în 1920, *Pădurea spînzuraților* în 1922, *Răscoala* în 1932) sînt însemnate: în vreme ce marele prozator transilvan își propune o proză obiectivă, de strictă observație, aproape comportamentistă (behavioristă), mergînd spre tipologii sociale, Camil Petrescu creează proza de analiză, în care realitatea apare doar în măsura în care naratorul, vehement și neliniștit, a putut să o cunoască prin experiență directă. Camil Petrescu afirmă explicit dreptul unei proze subiective, în care o experiență de viață se povestește pe sine, analizîndu-se. Tot ceea ce nu e luminat de fascicolul de raze al experienței personale, al trăirii autentice — proclamă scriitorul — e suspect de neautenticitate (autenticul fiind, pentru el, un criteriu însemnat de valoare). Ritmul narativ al romanelor este impetuos și inegal, anumite momente trăite tumul-

Scanned with OKEN Scanner

tuos sînt analizate cu amănunțime, dar peste perioadele opace, nule, ale vieții se trece repede, în cîteva fraze. Deci, scriitorul ține seama de cîteva obiecții moderne aduse romanului realist critic — falsa obiectivitate a naratorului, poziția sa de omniscient care vede filmul interior al tuturor personajelor, cunoaște toate clasele sociale, e în același timp în toate locurile și acordă aceeași însemnătate momentelor nule ca și celor pline, intense — și de experiența unor mari scriitori de la începutul secolului — mai ales Marcel Proust —, care au modificat profund tehnica romanului.

O altă deosebire însemnată între cei doi mari scriitori constă în faptul că, în vreme ce Liviu Rebreanu a creat romane monografice, în care studia sub toate aspectele o realitate socială delimitată, Camil Petrescu scria piese și romane cristalizate pe o pasiune, pe o idee, clădite pe o situație. Altfel spus, romanul lui Rebreanu e polivalent, al lui Camil Petrescu e monovalent; al lui Rebreanu acoperă suprafețe, al lui Camil Petrescu e un șuvoi îngust ce sapă în adîncime. Așadar, cei doi mari scriitori sînt conducătorii incontestabili a două direcții posibile în romanul românesc; romanul de observație și cel de analiză. Deosebirea o dată stabilită, să trecem acum la operația inversă, de asociații, care nu a fost, din păcate, realizată pînă acum. Mai întîi, reamintesc că tipologia constituie și la Camil Petrescu și la Rebreanu o preocupare esențială; să adăogăm însă că în vreme ce tipologia autorului *Răscoalei* este, în mare, socială, la Camil Petrescu ea e ideografică (asta nu înseamnă de loc că se subestimează determinarea socială), adică personajul exprimă o idee, o tendință morală. Amîndoi scriitorii caută însă situații tipice, încearcă să treacă dincolo de aparențe, să înțeleagă mecanismul social.

Să nu uităm apoi că Rebreanu a scris două romane analitice remarcabile : *Pădurea spînzuraților* și *Ciuleandra* — iar Camil Petrescu un ciclu (neterminat), *Un om între oameni*, a cărui schelărie epică răspunde întocmai artei poetice a romancierului transilvan. E o realitate peste care s-a trecut prea ușor. Cît privește arta ca experiență autentică, să nu uităm că *Act venețian* și *Danton* sînt — ca și *Bălcescu* — piese istorice, că situațiile din *Mioara*, *Jocul ielelor* și prima parte a romanului *Ultima noapte de dragoste...* nu pot reprezenta experiențe directe ale scriitorului. Teoria subiectivității autentice poate fi aplicată direct doar în cazul romanului *Patul lui Procust* și al jurnalului de campanie din *Ultima noapte de dragoste...* (desigur, și versurile...). Dar și acolo experiența autentică e limitată conștient, mai exact, este completată cu alte experiențe. În *Patul lui Procust*, pentru a reface o existență, sîntem puși în fața unor scrisori (comentate de două personaje), a două jurnale intime, pe care scriitorul le completează cu versuri, articole, comentarii. Tehnica romanescă e fără îndoială nouă, originală, interesantă dar, de fapt, cele trei, patru experiențe, corectate de romancier, se întregesc, tind spre o viziune obiectivă. E folosită altă convenție decît în romanul de observație, dar efectul e în esență același.

Comparația cu Cezar Petrescu nu e posibilă fără o precizare : mult timp istoriografia burgheză l-a decretat pe autorul *Căii Victoriei* ca fiind superior lui Camil Petrescu ; deși George Călinescu în *Istoria literaturii române* a dovedit, o dată pentru totdeauna, superioritatea calitativă a lui Camil Petrescu, îi găsim, nu o dată, menționați într-o nedreaptă egalitate. Acestea fiind zise și trecînd aici peste inflația verbală care a devalorizat romanele lui Cezar Petrescu, ce rămîn totdeauna la suprafața lucrurilor, să amintim totuși de invenția sa romanescă apreciabilă și de puterea sa de a crea personaje,

Scanned with OKEN Scanner

două calități însemnate în planul epic. Literatura lui Cezar Petrescu, observa Mihai Gafița în monografia pe care i-o dedica scriitorului născut la Cotnari, e obsedată de motivul jurămintelor trădate, adică de hotărîrea vagă, dar intensă, ce s-a născut în tranșeele primului război mondial, că atîta moarte și suferință nu trebuiau să rămînă fără consecințe, că totul — societatea, modul de viață, relațiile dintre oameni — trebuiau să se schimbe din temelii. Radicalismul sincer, în măsura în care nu a devenit forță revoluționară, s-a risipit în toate compromisurile posibile. Eroii lui Cezar Petrescu, nu numai în cel mai bun roman al său, *Întunecare*, ce exprimă tocmai geneza acestui radicalism vag, ci în întreaga operă, sînt oameni ce s-au cățărat pe piramida socială dar, în momentul chiar al realizării lor în ordinea burgheză, își dau seama că și-au trădat jurămintele din tranșee, că au negat tot ceea ce fusese bun în ei și se prăbușesc interior. Opera lui Cezar Petrescu, în ceea ce are ea valabil, e marcată de traumatismul războiului. Mihai Gafița are dreptate să așeze în centrul operei acest complex al jurămintelor trădate, cu tot ceea ce presupune el ca implicație socială.

Camil Petrescu dovedește și în planul războiului o mai adîncă și repede înțelegere. Iluziile, în *Ultima noapte...* nu sînt generate, ci spulberate de obuze. Demistificarea nu e numai a eroismului — cum observa George Călinescu —, dar și a întregii structuri sociale. Ștefan Gheorghidiu pleacă pe front, ca și Hans Castorp — eroul lui Thomas Mann — din solidaritate, dintr-un sentiment sportiv al demnității: „...n-aș vrea să existe pe lume o experiență definitivă, ca aceea pe care o voi face, de la care să lipsesc, mai exact, să lipsească ea din întregul meu sufletesc. Ar avea față de mine, cei care au fost acolo, o superioritate, care mi se pare inacceptabilă. Ar constitui pentru mine o limitare." Problemele nu se rezolvă

niciodată la propriul lor nivel. Pentru Ștefan Gheorghidiu, războiul nu constituie o experiență în sine ci, la lumina incendiilor, el rezolvă probleme ce-i păreau insolubile : vanitatea unei vieți de compromis, stupiditatea geloziei pentru o femeie frivolă și mai ales înțelegerea că războiul înseamnă pentru clasa care l-a declanșat continuarea afacerilor cu alte mijloace. Pentru Ștefan Gheorghidiu, războiul, ca și pentru Apostol Bologa (la sfîrșitul cărții, fiindcă la început văzuse în război o școală de energie...), e o capcană, în timp ce lui Radu Comșa (ca și tuturor eroilor lui Cezar Petrescu, purtători de mesaj) suferința însăși îi conferă o justificare a măcelului, nu în conflagrația însăși, firește, ci în obligația și dreptul pe care îl conferă participanților de a schimba structural lumea. Iată de ce întreaga literatură a lui Cezar Petrescu este, în continuare, și pe întreaga ei suprafață, obsedată de ideea războiului, în vreme ce experiența lui extrem de importantă este exprimată într-o singură carte de Camil Petrescu. Dacă pentru autorul *Întunecării* războiul a însemnat intrarea într-o dilemă, a conștiinței mistificate, extrem de interesantă în esența ei, pentru autorul lui *Danton* el a însemnat o clarificare — nu ultima.

Ca și Rebreanu, Cezar Petrescu a încercat o suită de romane monografice, dispuse astfel încît să reflecte, în ansamblu, societatea românească a veacului (burghezo-moșierească). Obsesia *Comediei umane* a lui Balzac și a *Cronicii* lui Zola, reluată de Romain Rolland, Jules Romains, Roger Martin du Gard, Galsworthy etc., trece la Rebreanu și la Cezar Petrescu, ce scriu romanul orașului de provincie, al satului, al metropolei etc. De altfel, tentația totalității apare, sub o formă sau alta, la Tolstoi *(Război și pace)*, la Proust *(În căutarea timpului pierdut)*, sau chiar la un scriitor ce anulează numeroase norme ale prozei, irlandezul James Joyce *(Ulise)*.

Scanned with OKEN Scanner

Camil Petrescu, spuneam, nu face monografii ale unor idei sau situații, ceea ce, firește, e altceva (excepție face romanul *Un om între oameni*, compus după normele cronicii balzaciene). Privită prin perspectiva timpului, opera lui Camil Petrescu ne apare și ea, în cu totul altă modalitate artistică, drept un efort spre o viziune totală a societății, structurată pe problemele ei fundamentale. (Ca Proust — nu ca Balzac —, Camil Petrescu ignoră anumite unități sociologice mari (satul, tîrgul de provincie), el scrie o literatură esențialmente citadină și figura centrală a operei sale este intelectualul.) Acestea s-au spus. Mi se pare interesant de observat însă că, antrenat de șuvoiul unei pasiuni — în *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, pasiunea pentru o femeie, gelozia —, Camil Petrescu analizează raporturile căsătoriei cu averea, raporturile politicii înalte cu afacerile marii burghezii, regulile snobismului, critica gîndirii teoretice în raport cu rațiunea practică, problemele războiului modern (sociologia, psihologia, tactica militară) etc. În *Patul lui Procust* sînt analizate mecanismul presei burgheze, condiția socială a scriitorului, raportul dintre demnitate și aparatul capitalist etc. Nu am amintit aici toate problemele abordate în cele două romane, și nu ne-am referit la piese, sub acest aspect, dar cititorul cît de cît atent al operei lui Camil Petrescu nu poate să nu-și dea seama că, în alt mod decît Rebreanu, autorul *Mioarei* a tins să refacă imaginea societății în care a trăit, să-i demonteze resorturile ascunse, raporturile dintre fenomene, dintre indivizi. Ca orice mare scriitor, Camil Petrescu tindea spre esențe.

Analiza stringentă a unui fenomen duce, din aproape în aproape, la sesizarea relațiilor cu alte fenomene, la integrarea lotului într-un ansamblu relațional ce sporește avînd tendința de a cuprinde, în imagine, însăși societatea. Aceasta dovedește încă o dată că „excesul de psihologie", de care se temeau

teribil anumiți critici, nu îndepărtează de social, nu abolește ci recreează în plan artistic realul. Firește, nu orice unghi de vedere e valabil, dar e de semnalat, la Camil Petrescu, o teribilă sete de adevăr, o teamă permanentă de a nu fi mințit, o dorință autentică de a descoperi, sub aparențe, esența. Această fervoare, romantică, i-a determinat pe cei mai mulți dintre comentatori să vorbească despre luciditatea lui Camil Petrescu. Scriitorul însuși ține să răspîndească despre sine asemenea opinie. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, Ștefan Gheorghidiu — ipostază intelectuală a scriitorului — îi declară unei femei care-l acuză de prea multă luciditate : „Atenția și luciditatea nu omoară voluptatea reală, ci o sporesc, așa cum de altfel atenția sporește și durerea de dinți. Marii voluptoși și cei care trăiesc intens viața sînt, neapărat, și extralucizi." Remarcabilă este intensitatea atenției : „Pentru mine, dragostea aceasta era o luptă neîntreruptă, în care eram veșnic de veghe, cu toate simțurile la pîndă, gata să previn orice pericol". Dar observăm aici mai degrabă simptomele unei pasiuni exacerbate. De altfel, caracterul pasionat al eroului — care ar putea fi amplu exemplificat — e foarte bine descris de autorul însuși : „Cum calm? De ce să nu pun patimă?... Numai imbecililor le e indiferent ce opinie au. Obiectivitatea e necesară numai în actul judecății, cere adică să nu ai interese contrare și să iei toate măsurile de precauție intelectuală. Dar astea sînt de domeniul inteligenței și al onestității, nu al indiferenței sufletești. (...) Și, în orice caz, după ce, judecînd calm, ai ajuns la o opinie, ești dator s-o susții cu hotărîre și îndîrjire, cît mai expresiv. Chiar oamenii de știință, după ce, pasionați și cu grija adevărului — căci nimic nu se poate face fără pasiune — au ajuns la o descoperire sau la o concluzie, o susțin cu tenacitate și cu dorința de a face să triumfe, chiar

dacă ar fi amenințați cu rugul sau cu ocna.“ Și, mai departe : „Totdeauna indiferența este ideologică și amabilă, prezentată sub unghiul veșniciei, ascunde mici aranjamente făcute sec, sub unghiul actualității și cu caracter strict personal. Să te consideri spectator indulgent și amuzat al lumii acesteia plină de infamie și de prostie e să faci parte din ea, să beneficiezi de infamiile ei, avînd aerul că-i ești deasupra.“ Textul acesta ni se pare capital pentru înțelegerea întregii atitudini, întregii literaturi a lui Camil Petrescu. Luciditatea lui e așadar extrema atenție în înregistrarea mișcărilor sufletești ale unui om pasionat și nu dominarea pasiunilor, distanțarea de ele. Criticul care l-a înțeles cel mai repede și cel mai profund, George Călinescu, insistă asupra temperamentului pasionat, deschis pînă la vulnerabilitate și hotărît pînă la imprudență : „Dar atunci care este însușirea romanului *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război?* Este aceea de a fi o proză superioară. Un om cu un suflet clocotitor de idei și pasiuni, un om inteligent și neprihănit totdeodată, plin de subtilitate, de pătrundere psihologică dar și naiv, cu inocență (și cu talent), de poet, vorbește despre dragostea lui, despre femeie, așa cum o vede el, despre oameni, despre naşterea pămîntului din haos etc. şi din acest monolog nervos se desprinde încetul cu încetul o viață sufletească, indeterminată dar reală, un soi de simfonie intelectuală, care te surprinde prin exactitatea cu care elemente disparate se întrețes, care te încîntă prin plăcerea ce poate rezulta din clarităţile psihice.“ (*Istoria literaturii române*, p. 661.)

Pasionat şi patetic, Camil Petrescu se lasă antrenat de pasiune, se identifică ei, arde cu ea, păstrînd însă nealterat simțul observației, asemeni unui marinar care ar visa tot ce se petrece cu alții și cu el în timp ce vasul, pe care se află, e în flăcări. E semnificativ, de asemenea, că scriitorul nu-și

făcea nici o iluzie asupra sistemului social-politic al burgheziei și îl condamna în întregime, ca și Caragiale, nu numai anume aspecte ale lui. Prin viziunea de ansamblu el se ridică deasupra multora dintre contemporanii săi care condamnau o injustiție sau alta, o instituție sau alta, fără să cuprindă întreg fenomenul capitalist în interdeterminarea absolută a aspectelor sale. O întrebare se pune : ce e comun operei atît de diverse a lui Camil Petrescu? Faptul că el a fost — cum au constatat toți comentatorii, începînd cu George Călinescu — cel mai strălucit reprezentant al prozei analitice românești, înregistrînd cu finețe și acuitate mișcarea ideilor și a pasiunilor, este incontestabil; incontestabile sînt de asemenea și alte caracteristici și anume că el a așezat în centrul operei sale intelectualul, cu determinările și dilemele sale, că a fost cel mai consecvent exponent al prozei citadine, înțeleasă nu numai ca tematică, din afară (cazul lui Cezar Petrescu), dar în procesele sale sociale intime. Așa cum eroul lui Cezar Petrescu este un provincial neadaptat și inadaptabil, trăind în Capitală, eroul lui Camil Petrescu rămîne citadin oriunde s-ar afla.

Există însă și o altă unitate internă a operei? Văzută de la distanța unificatoare a timpului, opera lui Camil Petrescu mi se pare străbătută și ea de tendințe spre înțelegerea integrală a lumii. Cu alte mijloace artistice decît Rebreanu și cu tensiune intelectuală superioară celei a lui Cezar Petrescu, Camil Petrescu reia, în felul său cu totul specific, încercarea celor doi contemporani ai săi de a reface artistic lumea în care a trăit. Toți comentatorii operei sale au vorbit de problematica intelectualilor, de faptul că scriitorul angajează discuția, se poate spune polemica, între intelectual și lumea burgheză. Nu vreau să revin asupra acestui aspect, analizat cu minuțiozitate competentă, vreau doar să remarc caracterul sistematic al polemicii. Într-adevăr, fiecare piesă sau roman, în

Scanned with OKEN Scanner

parte, discută o ipoteză, o situație anumită, experimentează pînă la capăt o posibilitate. În ansamblu, ne dăm seama, opera prezintă toate ipotezele relației intelectual-lumea burgheză, formînd astfel o strălucită și coerentă demonstrație : incompatibilitatea absolută. Aceasta formează structura internă unitară, unificatoare, ce dă operei lui Camil Petrescu aspectul unei investigații monografice complete ; el nu și-a ales ca unități anumite structuri sociale (sat, oraș, tîrg de provincie) sau straturi ale societății, ci căile posibile ale dialogului, demonstrînd că ele erau blocate. Unii comentatori au dojenit fiecare piesă sau roman al scriitorului, în parte, sub cuvînt că soluția propusă nu era justă ; observațiile sînt însă nedrepte dacă ne gîndim că fiecare soluție era o ipoteză și că întreaga demonstrație a fiecărei lucrări, în parte, duce la concluzia clară că acea ipoteză era falsă ! Așadar, obiecția cade...

Scriitorul a fost de asemenea criticat pentru că acordă o prea mare importanță rolului intelectualității. Dar, prin intelectual, scriitorul nu înțelege pe deținătorul unor anumite posturi sau pe posesorul unei diplome (categorie socială fluctuantă, ambiguă, capabilă de orice tranzacție, de a servi clasa dominantă sau de a o critica prudent), ca dovadă nici nu discută dramele intelectualului integrat în oligarhie (cum face Cezar Petrescu), participant, într-un fel, la nedreptatea lumii ; intelectualul pentru Camil Petrescu este cel care gîndește, care pune lumea în probleme și el poate fi student, pictor, ziarist sau conducător politic (Danton, Bălcescu), comandant de oști (Pietro Gralla) sau militant socialist (Gelu Ruscanu, Praida), adică un om care-și asumă răspunderea ce-i revine prin condiția sa umană. În *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, un student sărac, Ștefan Gheorghidiu, primește, pe neașteptate, o moștenire care, crede tînărul, îi va da posibilitatea să se consacre studiului filozofiei,

Scanned with OKEN Scanner

izolîndu-l protector de vicisitudinile vieții sociale. Romancierul subliniază că Ștefan Gheorghidiu nu era un însetat de avere, pe care nu dorea s-o sporească, și nici de funcții administrative; atitudine care, credea tînărul filozof, îl izola de disprețuita burghezie, nu-l implica în combinațiile ei ticăloase. El se găsește însă, fără să-și fi dat seama, implicat în lumea burgheză: asociații săi de capital hrăniseră pînă în ultima clipă pe viitorul inamic; detestabila pregătire de război (datorită căreia mor inutil atîția soldați și ofițeri) era efectul afacerilor scandaloase ale acelorași cercuri. Mai mult, el se vede viciat în viața sa intimă, ca urmare a pătrunderii într-o lume snobă, soția lui e deformată de diformitățile acelei clase, gelozia lui Gheorghidiu e determinată social; de altfel, eroul însuși, în loc să se consacre filozofiei, duce o viață parazitară, renunță la munca intelectuală. Din perspectiva sîngeroasă a războiului, monstruozitatea societății burgheze îi apare atît de covîrșitoare încît, cuprins de revoltă, va sfîrși în fața Curții Marțiale.

Ladima, eroul celuilalt roman, *Patul lui Procust*, ziarist în lumea postbelică, reprezintă altă ipostază, mult mai frecventă, a proletariatului intelectual silit să-și vîndă patronului de ziar nu numai forța de muncă, dar și demnitatea profesională. Sărăcia nu e numai o suită de umilințe în viața personală, începînd cu hainele și sfîrșind cu iubirea, dar ea derutează, împiedică însăși posibilitatea sa de expresie ca intelectual, ca ziarist și poet. Sinuciderea lui Ladima e concluzia unei cutremurătoare analize a unei societăți în care a nu avea înseamnă a nu fi. Fred Vasilescu are toate calitățile ce-i lipsesc lui Ladima: frumos, cuceritor de femei, sportiv și mai ales bogat. Suferința nu-l ocolește însă, găsește o fisură prin care se insinuează, ea e proprie sensibilității; sau, cum spune Lionardo: *Gran sensibilita, gran tormento.* Un alt student

strălucit, Andrei Pietraru, fascinat de Ioana Boiu, fata unui mare moșier cu arbore genealogic, riscă totul pentru această iubire, convins că meritele sale vor fi mai puternice decît barierele sociale *(Suflete tari)*. Concluzia este și aici un Nu categoric. Chiar de n-ar fi fost desfigurat într-un duel, pictorul Radu n-ar fi reușit în încercarea sa de a se salva prin claustrare, cu femeia pe care o iubește *(Mioara)*. Omul de merit, oricît de mari ar fi forțele sale interioare, nu e acceptat de o societate bazată pe corupție și interese joase *(Act venețian)*. Faptul că femeia își părăsește bărbatul, în aproape toate lucrările scriitorului, lăsîndu-l singur, dovedește că ea, neanimată de marea pasiune pentru o idee, vede mai repede impasul catastrofei în care cel ce o iubește s-a angajat și refuză să meargă alături de el spre deznodămîntul fatal. Finalul tragic al fiecărei lucrări demonstrează că drumul respectiv era închis.

Cu *Jocul ielelor*, Camil Petrescu abordează pentru întîia, dar nu pentru ultima dată, raporturile intelectualului cu revoluția. Gelu Ruscanu e sincer hotărît să meargă pe drumul socialismului, numai că el confundă intransigența principiilor cu imanența lor. Ideile sînt, pentru el, realități în afară de social și de real, deasupra lor, iar oamenii sînt obligați să le urmeze orbește, indiferent de situațiile practice, obiective; altfel spus, Gelu Ruscanu e, în morală, kantian iar nu marxist.

În 1933, cu *Patul lui Procust*, Camil Petrescu își încheie demonstrația: fiecare lucrare a sa experimentase pînă la consecința fatală o ipoteză care se dovedise o eroare catastrofală. Camil Petrescu analizase cu patetică cinste situația intelectualului în societatea burgheză și la întrebarea: care este soluția? răspunsese rînd pe rînd (evadare în artă, iubire, protecția unei averi, lupta în presă etc.) negativ. În ordinea spiritului critic față de o orînduire nu se putea merge mai

departe. Reîntorcîndu-ne la acel deceniu de tăcere literară pe care-l semnalasem la începutul acestor rînduri, aș adăuga la cauzele care au determinat-o și faptul că scriitorul își încheiase toate drumurile, își închisese toate ieșirile, demonstrația executase în jurul său un cerc al tăcerii. Pentru a mai scrie o nouă piesă sau un nou roman, era necesar să mai existe o ipoteză posibilă a relațiilor dintre omul cinstit care gîndește și lumea abjectă în care fusese claustrat.

O cale mai exista totuși, singura justă — a revoluției —, dar scriitorul nu știuse să o descopere. A fost necesar îngrozitorul război — al doilea —, victorioasa insurecție armată de la 23 august 1944 și izbînda însăși a revoluției socialiste pentru ca scriitorul să găsească ieșirea din labirint. În acel moment, cu aceeași cinste intelectuală care l-a caracterizat întotdeauna, Camil Petrescu pornește pe acest drum cu hotărîre și rodul experienței sale interioare e *Bălcescu*, piesă ce avea să se amplifice enorm în romanul *Un om între oameni*. Acest Dedalus modern nu a renunțat la speranță, dar a refuzat soluțiile ușoare și de compromis, a trăit ideile cu pasiune, dar fervoarea nu l-a împiedicat să observe confuziile și erorile, acolo unde erau, și să le strige.

Prezentarea aceasta ar avea de cîștigat dacă ne-am referi la un schimb de idei între două personalități marcante ale epocii.

Se știe bine că George Călinescu nu numai l-a stimat pe Camil Petrescu, recunoscîndu-i, într-o vreme în care autorul lui *Danton* era violent, sistematic, jignitor contestat, locul însemnat în scrisul românesc, dar i-a și explicitat atitudinea literară, cu înțelegere și finețe. Deci, expunînd două păreri în problematica romanului (nu mă voi referi aici la cunoscutul articol al lui G. Călinescu despre arta lui Camil Petrescu), discut o bipolaritate fecundă iar nu o ceartă veninoasă,

Scanned with OKEN Scanner

îndărătnică, spectaculoasă, care n-a avut loc. Natural, nu numai scrierile teoretice ale celor doi scriitori, ci opera lor chiar oferă un material desfășurat mult prea vast spre a încerca aici o explorare în suprafață; de aceea mă voi limita la două studii esențiale — *Sensul clasicismului* de G. Călinescu, pe care l-am analizat în altă parte, și *Noua structură și opera lui Marcel Proust* de Camil Petrescu —, renunțînd anticipat la bogăția nuanțelor și corectările practice ale celor două atitudini sensibil diferite.

În cunoscutul studiu *Clasicism, Romantism, Baroc*, capitol introductiv la volumul *Impresii asupra literaturii spaniole*, G. Călinescu accepta un alt înțeles posibil al conceptului de clasicism, în afara, așadar, al celui de școală literară, istoricește delimitată temporal, distingînd în istoria culturii o atitudine clasică și una romantică, deși atrăgea atenția că „Nu există în realitate un fenomen artistic pur, clasic ori romantic". „Clasicism-Romantism sînt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă." (p. 17.) În *Sensul clasicismului*, G. Călinescu revine asupra problemei cu o semnificație oarecum nouă a conceptului: „Acest sens nu-i de altfel cu totul deosebit de acela stilistic, fiindcă marea literatură este în fond acea de stil clasic, iar ce este măreț în romantism, baroc, aparține tot ținutei clasice". Era o preferință mărturisită deschis și nu pentru întîia oară.

Discutînd raportul dintre individual și universal, criticul condamnă „mistica evenimentului" fiindcă acesta „e particularul pur" ce nu se însumează temporal „în raport de necesitate, ci de accidentalitate". Azi am fi zis hazard. G. Călinescu precizează că scriitorul își ridică opera „de pe un punct al realității": „Scriitorul e un individ istoric nu metafizic și orice literatură își are ca loc de plecare lumea feno-

Scanned with OKEN Scanner

menelor". Dacă G. Călinescu respinge termenul „a reda" și descriptivismul, este pentru că scriitorul nu reface societatea (operație inutilă și imposibilă), ci îi descoperă sensul: „Orice literatură mare, așadar clasică, este o literatură de cunoaștere, iar cunoașterea înseamnă reprezentare rațională a vieții, spre deosebire de reprezentarea empirică, documentară". Așadar: „Concluzia este că adevărata cunoaștere se bizuie pe universalitate".

Părerile unui critic nu pot fi înțelese bine decît în contextul lor real. G. Călinescu deplînge la anumiți scriitori români romantismul, adică importanța covîrșitoare a naturii, excesul de peisaj „frecvent dezumanizat", operele „precumpănitor descriptive" și procedeul „decadent romantic" care este „viziunea în diformitate". De pe aceeași poziție e criticat naturalismul care e, de fapt „o literatură fără oameni, o artă a iraționalismului, a ininteligibilului". Se creează deci un fel de echivalență între romantismul tardiv și naturalism. „În tumultul fenomenelor romanticul minor e amețit de particularități și caută a le reține descriptiv, în vreme ce clasicul trece de-a dreptul la definiție și în consecință la caracterizare. El introduce faptul în categorii." „Unghiul lui de vedere e geometric."

Am lăsat intenționat deoparte alte formulări. Deci, romanul pentru George Călinescu este o analiză a naturii umane. Scriitorul respinge descrierea în numele semnificației, la cunoaștere se ajunge prin tipizare. Spre deosebire, însă, de realismul critic, tipizarea e un procedeu de recunoaștere în contingent a unor categorii tipologice umane; dar, spre deosebire de clasicismul francez, unde accentul cădea puternic pe universal, aici concretul social istoric sporește în valoare. De altfel, romanele corectează vizibil părerea teoretică, Molière colaborează cu Balzac în *Enigma Otiliei*, ca și în *Bietul Ioanide*.

Dacă George Călinescu subliniază atît de puternic clasicismul și universalul, faptul trebuie înțeles ca o reacție atît la excesul de lirism din literatura vremii, cît și a descriptivismului amorf, incapabil să cristalizeze în jurul unei idei. Sugestia, în subtext, ar putea fi formulată cam așa : pentru a dobîndi recunoașterea universală, prozatorul român nu trebuie să se intereseze de exotic, local și accidental, ci să tindă spre tipuri universale.

Părerile lui Camil Petrescu apar ca sensibil deosebite. În studiul citat excelența lui Proust e dedusă dintr-o serie de păreri despre literatură ale lui Camil Petrescu. Literatura epică dintre Balzac și Proust, susține Camil Petrescu, era anacronică „față de evoluția realizată de știință și filozofie", fiindcă „literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci", deci „trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei..." (p. 22). Camil Petrescu vede în întreaga literatură anterioară lui Proust o prelungire nefirească a clasicismului francez, bazat pe raționalismul cartezian. „Dogma acestei literaturi este caracterul, adică o comportare imanentă" iar „literatura oferă cu preferință tipuri, ori mai bine spus arhetipuri de oameni" (p. 24). Cu vehemența lui cunoscută, scriitorul atacă concepția rațională clasică „a substanței imuabile", psihicul ca „impermeabilă monadă", caracterul incipient definit „geometric în comportare" „o unitate matematică etern identică ei însăși" etc. (p. 25).

După ce critică înflăcărat conceptul clasicist al caracterului, acuzîndu-l de imanentism, opunîndu-i o viziune dialectică, scriitorul atacă apoi „realismul și naturalismul în artă", proiecție a pozitivismului (după cum se vede, realismul critic și naturalismul sînt confundate), „pentru care zugrăvirea realității fotografic (sic!) a fost un ideal" (p. 27). Aici, critica e destul de neclară, înțelegem însă, mai departe, că obiecția

e de a păstra unitatea caracterului. Mai mult, e respinsă pretenția romancierului realist de a ști ce gîndesc și simt toate personajele sale. Pentru a rămîne pe plan literar, constatăm că scriitorul cerea romancierului modern să se limiteze la experiența sa de viață, să cuprindă din real doar ceea ce a cunoscut el însuși și să păstreze intactă spontaneitatea dialectică a devenirii, fluxul meandric al memoriei. De aici, importanța acordată autenticității și spontanului, credința în prezent (trecutul poate apărea doar dacă e retrăit, adică devenit prezent) și în unicitatea momentului real.

Evident, formulele sînt opuse, deși puncte comune nu lipsesc. Camil Petrescu a insistat în repetate rînduri asupra faptului că „Arta (...) nu e o distracție, ci un mijloc de cunoaștere. Un formidabil mijloc de pătrundere și de obiectivare, al sufletelor omenești ..." (p. 161.) Și, mai departe : „Nu steărpă — Artă pentru artă — ci — Artă pentru adevăr". Respingerea formulelor anterioare se face în numele a ceea ce noi, azi, am numi adevărul vieții. Cunoaștere, deci, pentru G. Călinescu ar însemna extragerea universalului din contingent, în vreme ce pentru Camil Petrescu înseamnă tocmai spontaneitatea și unicitatea contingentului, ceea ce e nerepetabil. Aveau comună, însă, oroarea de nesemnificativ, arta trebuia să comunice neapărat ceva esențial, nu să descrie pur și simplu, nu să înregistreze. Dacă ar fi să recurgem la formule, am spune că G. Călinescu dorea un clasicism realist, o sinteză între Molière și Balzac, în vreme ce Camil Petrescu pleda pentru un realism psihologic, se dorea un Proust al intelectualității proletarizate.

În realitate, clasicismul în viziunea călinesciană era o sinteză a dezvoltării artei; nici nu se putea altfel, o revenire simplă la clasicism ar fi o umbră penibilă, neviabilă. Dar la G. Călinescu se observă totdeauna o interferență : *Cartea*

*nunții* e a unui attic modern, în *Enigma Otiliei* Molière și Balzac se conjugă. *Bietul Ioanide* e scrisă de un La Bruyère optimist cu bucurie rabelaisian erudită; de altfel arhitectul Ioanide nu e un geniu romantic ci un goethean etc. Pe scurt, proza lui G. Călinescu, pornind din clasicismul attic și francez, își înglobează barocul, marele romantism și realismul din a doua jumătate a secolului al nouăsprezecelea, pe care le-a structurat organic într-o formulă de stil clasic. Arta lui G. Călinescu e sintetică. Camil Petrescu este un romantic modern, pasionat, patetic, cu febră analitică, pornit în căutarea unor zone inedite, de aceea condamnînd anterioritatea, iritat de ironie și calm (Anatole France). Eul său romantic nu e însă închistat ci caută să rezume lumea, scrisul său nu e monolog analitic ci un dialog cu societatea în care se constituie ca personaj. În deceniul al treilea s-ar fi putut afirma că părerile lui G. Călinescu sînt vechi, depășite. Eroare! Teatrul modern, de azi, într-o mare parte a sa, revine la stilul clasic, personajele reprezintă tipuri-idei, atitudini, se caută universalul.

Așadar, se poate vorbi de o pendulare între două formule artistice care pun accentul fie pe individual, contingent, fie pe tipic, universal. Termenul de „pendulare“ nu este însă axat fiindcă ar indica starea pe loc, echilibrul. De fapt e o devenire fertilă, fiindcă nici una dintre atitudini nu revine la punctul inițial, ci sporește interior, integrînd. Un Mihail Sadoveanu, un G. Călinescu sînt artiști sintetici, rezumă artistic ceea ce, în unghiul formulei lor, s-a realizat. Evident, opera sintetică nu e un bazar de obiecte eterogene, ci o re-creație organică. Tudor Arghezi, Camil Petrescu descoperă regiuni noi, explorează zone artistice inedite. Formulele sînt complementare. Ele nu pot fi înțelese absolut, în sensul că tipul sintetic elaborează și nu numai rezumă, cel analitic pornește de la o sinteză proprie. Camil Petrescu reunește, spuneam,

Scanned with OKEN Scanner

pentru întîia oară spiritul critic eminescian cu cel caragialian. Nici diferențele nu trebuie absolutizate : analitic în roman, Camil Petrescu tipizează accentuat în teatru. Dialogul pe care l-am schițat e însă plin de sugestii. Dezvoltarea unui asemenea dialog nu poate fi decît prielnică romanului nostru contemporan.

Ar fi necesare, cred, cîteva precizări în legătură cu proza analitică. Într-un fel, proza analitică e definită de Amiel în enormul lui *Jurnal*, ce avea să facă, postum, celebru un biet profesor șvițerian; mă refer la fraza „Expansiune și condensare, părăsire și regăsire de sine, cucerire a lumii și aprofundare a conștiinței : acesta e jocul vieții interioare, evoluția spiritului microcosmic, căsătoria sufletului individual cu cel universal, îmbrățișarea fecundă a finitului și infinitului, de unde naște progresul intelectual al omului...“ De lăsăm deoparte erotismul pe care Amiel și-l îngăduia doar în domeniul metaforei, ne aflăm în fața unei descoperiri și anume că evoluția interioară a gîndirii și a sentimentelor nu e lineară, cum propunea ipoteza clasicistă, ci extrem de complicată. Cu alte cuvinte, atenția se îndreaptă spre fenomene cauzale, omul e judecat după gesturi, sau nu numai după ele, ci sînt luate în considerație și mobilurile complicate ale actelor și inhibițiilor. La drept vorbind, invenția nu era cu totul nouă, de vreme ce *Confesiunile* lui Jean-Jacques și *Încercările* lui Montaigne (orice listă de nume poate fi dilatată) excelaseră în același domeniu al cauzalității complexe; a fost nevoie însă de sumbrul val romantic, de strigătele ascuțite de durere ale marilor blestemați pentru ca individul să fie considerat o lume, aventură ce avea să i se întîmple mai tîrziu, și în alte împrejurări, atomului.

G. Călinescu avea dreptate să-l descopere pe Balzac în Proust, greșea însă limitîndu-l la atît; îl vom găsi în elegantul

salon al lui Marcel pe cardinalul de Retz, sclipitor de ironic, pe sumbrul duce de Saint-Simon, al cărui ochi inventase fotografia artistică, în conversație cu numiții mai sus introspectivi. Într-un anume sens, opera lui Proust e o *summa*, una dintre acele sinteze organice în care calitățile unei întregi culturi se valorifică; dar Proust nu e reductibil: romancier social dintre marii creatori de lumi, evocator al copilăriei, ironist din familia memorialiștilor — el a fost toate acestea, dar nu numai atît. Camil Petrescu nu greșea descoperind o revoluție a romanului. *În căutarea timpului pierdut* echivalează cu invenția microscopului: „O oră nu este numai un ceas — scrie Proust —, e un vas plin de parfumuri, sunete, proiecte și climate. Ceea ce noi numim realitate e un anume raport între aceste senzații și amintirile ce ne înconjoară simultan..., raport unic, pe care scriitorul trebuie să-l regăsească pentru a-și înlănțui pentru totdeauna, în fraza sa, cei doi termeni deosebiți.“ Realistul critic abuzase de infinite descrieri ale unei lumi la care el nu lua parte, situîndu-se undeva într-un punct neutru, nepereche, deasupra lumii. Proust se implică în ceea ce descrie, pentru el există numai raporturi: „Poți să descrii la infinit obiecte ce figurează în locul dat, adevărul nu apare decît cînd scriitorul, luînd două obiecte diferite, va statornici raportul dintre ele (...) sau cînd, asemeni ca în viață, apropiind o calitate comună a două senzații, va degaja esența lor reunindu-le, spre a le sustrage timpului, într-o metaforă și înlănțuindu-le prin legătura indescifrabilă a unor cuvinte potrivite“.

În elogiul pe care i-l face lui Proust — conferință publicată apoi în *Teze și antiteze* — Camil Petrescu pornește de la principiul sincronismului dintre literatură și psihologie ca știință, reține că arta e o experiență trăită, că fluxul memoriei înconjură asociativ momentul prezent, prelungindu-l oarecum

Scanned with OKEN Scanner

într-un ecou afectiv, în trecut, și mai ales că noțiunea de caracter, în sensul de dat caracterologic, contrazice realitatea psihică. O analiză mai atentă ar descoperi, mai ales în *Patul lui Procust*, o seamă de ecouri proustiene (îndeosebi gelozia lui Ladima nutrită de imposibilitatea de a trăi în cercul femeii pe care o iubea, — Ed. Națională-Ciornei, vol. I, p. 166). Dar principala accepție proustiană a prozei lui Camil Petrescu — și aceasta este implicația creatoare prin esență — e de a fi așezat sub microscop faptul psihologic, descoperindu-i implicațiile, tangențele, ecourile.

Evident, ar fi absurd să ne închipuim că marii prozatori au făcut vreodată abstracție de psihologie, proza analitică nu poate fi redusă la cantitativ, la faptul că, anume, aici, am găsi „mai multă" analiză decît în proza numită obiectivă; e vorba deci de o înțelegere deosebită a datului psihologic. Chiar la început o numeam o literatură a cauzalității, fiindcă accentul se deplasează pe mobilurile actelor, pe raportul de forțe ce declanșează un comportament. Dilatarea enormă a momentului nu poate fi un scop, ci o tehnică a cunoașterii, scriitorul vrea să surprindă viața în mișcarea ei complexă și pluricauzală, de aceea respinge aproximația caracterologică drept fixistă, simplificatoare, *id est* neadevărată. Cum se știe, *Patul lui Procust*, cel mai bun roman al lui Camil Petrescu, deci unul dintre cele mai importante ale literaturii române, respinge convenția scriitorului atotștiutor și reface o situație din cinci unghiuri de vedere : al doamnei T., al lui Fred Vasilescu, al lui Ladima, al Emiliei, al autorului însuși. În acest cvintet bucureștean, fiecare povestește, comentează, simultan sau în timp, și din întretăierea unor subiectivități se reface o lume socială, se conturează cinci destine, se lămuresc anume întrebări, se deschid altele. Și, în ultimele rînduri ale romanului, scriitorul notează : „De altfel, cînd e un acord aproape unanim

asupra relativității spațiale, de ce n-am crede că sistemul de reprezentare al cauzelor nu poate afla nicăieri un punct absolut".

Nu are nici un rost să transformăm o tehnică literară într-un sistem filozofic, reținem că metoda e mult mai apropiată de realitatea vie, caută să o surprindă în spontaneitatea ei dinamică, în interacțiunea factorilor și tocmai mai exactă, mai fină în procesul cunoașterii. Despre raporturile prozei lui Camil Petrescu și celei proustiene s-a mai scris. Îmi place să detectez modernitatea din *Patul lui Procust* printr-o altă asociație; ani mai tîrziu, un scriitor pe care Camil Petrescu nu avea de unde-l cunoaște cînd vorbea de relativitatea spațială și cauzală, mă refer la Jean Paul Sartre, avea să scrie, referindu-se la un celebru balzacian: „El a vrut să ignoreze, cum fac cei mai mulți dintre scriitorii noștri (francezi, *p.g.*), că teoria relativității se aplică integral universului romanesc că, într-un adevărat roman, ca și în lumea lui Einstein, nu e loc pentru un privitor privilegiat și că într-un sistem romanesc nu există experiență care să ne îngăduie să detectăm..." Relativismul literar nu implică agnosticism, fiindcă relativ e opus lui absolut, iar absolutul cere agnosticism; relativismul reclamă doar o viziune mai nuanțată a unei realități dinamice, spontane, complexe, renunțarea la un punct de vedere pe deasupra oamenilor, implicarea efectivă a scriitorului în narațiune.

Apropierea merge însă mai departe; Sartre pledează și el împotriva „caracterelor", a oamenilor-esență, chiar împotriva unei „naturi umane" eternă, imuabilă, aistorică; el opune esenței, existența, eroul fiind o ființă într-o situație dată; de aici, unicitatea romanului. Camil Petrescu, fără să fi teoretizat „situația", o aplică: Ștefan Gheorghidiu se află în două situații consecutive, întîia definindu-l ca gelos, a doua ca erou. E o contradicție ce neagă caracterul în *Patul lui*

Scanned with OKEN Scanner

*Procust*, fiecare participant al cvintetului e implicat într-o situație, alta, dar tangențială celorlalte; de unde, viziunea fiecăruia, diferită asupra sa și asupra celorlalți. Cele cinci subiectivități se completează, așa că viziunea cititorului e cea mai cuprinzătoare, mai obiectivă, fără a pierde însă nimic din varietatea nuanțată a situației. Acesta este, bineînțeles, un procedeu mai corect : un ansamblu de procedee — dar el îngăduie autorului să pătrundă mai adînc în structura relațiilor interumane, să surprindă mișcarea complicată a realului. E de semnalat însă că, în pofida declarațiilor sale, Camil Petrescu menține *caracterele* : dacă situațiile se schimbă, eroul nu; în noaptea de dragoste sau în noaptea de război, Ștefan Gheorghidiu rămîne același, el însuși. De la o noapte la alta, universul s-a modificat, dar reacțiile eroului, nu.

Scanned with OKEN Scanner

## DE AMICITIA[1]

Retipărirea într-un unic volum a primelor trei cărți comăneștene, cele mai bune ale autorului, și alcătuind realmente un întreg care, împreună cu *Ciocoii vechi...* și *Mara*, constituie piesele de rezistență ale romanului românesc înainte de întîiul război mondial, mi-a reamintit un alt roman al lui Duiliu Zamfirescu, în scrisori, sau din scrisori — nu *Lydda*, nu! —, pe care-l consider cel mai frumos și mai pasionant, în acest gen, din întreaga noastră literatură; mă refer la corespondența prozatorului cu Titu Maiorescu. E drept că existau și condiții speciale care au putut face din această suită de scrisori un roman, pe care l-am recitit cu interes și plăcere, antrenant, bine compus, după legile clasice — introducere, dezvoltare și deznodămînt —, crescînd de la sfielnica stimă la încrederea în sine sfidătoare („Este dreptul meu să vorbesc în Academie despre orce și este dreptul D-voastră să nu împărtășiți părerile mele și să o spuneți, dar fără a mă mustra.“ „Sînt în drept să mă aștept la amenințările obicinuite în asemenea împrejurări sau cel mult la o indiferență desăvîrșită; dar la lecții, nu“), apoi la acel strigăt patetic: „Acum, cînd pacea s-a întors pentru toată lumea, poate că ar fi drept să se întoarcă și pentru mine. Sînt 6 săptămîni de cînd nu dorm.“

Cum s-a ajuns aici, de la: „Vă mulțumesc încă o dată și vă cer voie să vă îmbrățișez cu respect și dragoste (20 Iuniu 1892)“, nu e cazul să ne întrebăm acum, de vreme ce am pornit să discut scrisorile ca roman; dar amintisem de „condițiile speciale“: în adevăr, un bărbat inteligent, talentat și cultivat, în preajma a patruzeci de ani, departe de țară, de mediul

[1] Duiliu Zamfirescu, *Viața la țară*, *Tănase Scatiu*, *În război*, text îngrijit, cu o prefață de Mihai Gafița, E.P.L. 1965.

literar, silit să rămînă la Roma ca un Ovidiu invers, dospește de rîvne administrative, arde să intre în focul luptelor politice și literare, de la care e oprit printr-o profesiune cu fireturi, dar care-l obliga să stea departe, în toate sensurile; ei bine, într-o țară străină, cu șefi ce nu-l agreează, într-o familie italiană, simte nevoia imperioasă de a comunica direct cu un prieten, cu un român. Așa, deși majoritatea scrisorilor au și un obiectiv concret, ele sînt un monolog neîntrerupt în care un intelectual demn, cu spirit și priceperea plastică a expresici, ne vorbește de necazurile sale familiale și financiare, face proiecte politice și literare, speră, se-ndoiește, desperă, dar scrie fără-ntrerupere la romanul ce-i va aduce gloria tîrzie și care, izvorînd dintr-o suferință, dintr-o absență, îi ajută să trăiască. Fiindcă portretul domnului în frac, scorțos și țîfnos, trebuie neapărat îndepărtat; și e unul din meritele prefeței lui Mihai Gafița de a contribui în cîteva puncte importante la schimbarea unei imagini, dacă nu false, parțiale. Băiat sărac, gazetar și poet cu ridicata, Duliu Zamfirescu se va fi speriat tare la Hîrșova, pe Canară, cu Dunărea în față și marea în spate; revenit din acest prim exil, se azvîrle cu pasiune în, vorba lui Vlahuță, vîltoare; dar cariera lui politică a fost frînată brusc — demonstrează Mihai Gafița (p. 11) —, prin „violentul său atac din iunie 1884 împotriva regelui, a primului ministru, a partidului liberal, a corpurilor legiuitoare, de unul singur și fără alt sprijin decît constituția, istoria, caracterul național român, drepturile imprescriptibile ale poporului".

Tot ce mai poate face pentru el prietenul, sfetnicul și patronul său Maiorescu — evident, nu putea aproba un atac politic ce-i contrazicea părerile — a fost să-l trimită pe junul corupt în diplomație, fiindcă în țară toate ușile i se-nchiseseră,

într-un exil elegant, sigur, exil totuși, pentru un tînăr ce voia să facă, desigur, carieră. Mihai Gafița lămurește deci sentimentele de nemulțumire și mîhnire pe care le întîlnim clocotind în scrisori. Obligat să trăiască în străinătate, Duiliu Zamfirescu visează la țară și visul lui ar fi *Viața la țară*. Primul proiect îl descoperim într-o scrisoare din 12 mai 1892: „O veșnică neliniște mă stăpînește, întrevăd niște crîmpeie de roman, cu lungi șesuri de țară, dar toate învăluite într-o pîclă ca de Bărăgan". Avea, pe atunci, treizeci și patru de ani. La 7/19 februarie 1898, citește, în *Convorbiri literare*, *Războiul* (devenit *În război*) și-l ține pe Maiorescu la curent cu tratativele pe care le duce să publice *Viața la țară*. Tocmai în acel an va împlini patruzeci de ani; îi trebuiseră șase ca să scrie cele trei romane, partea cea mai rezistentă a literaturii sale. După *Viața la țară*, la care lucrase un an și jumătate, intenționase o *Viață la oraș* (2/14 Ianuariu 1893), dar scrie *Tănase Scatiu*, ce este, în fond, o nuvelă, un epilog al primului roman, dar cel mai bun din întreg ciclul. Așa, corespondența sa apare ca primul jurnal de creație românesc.

Distincțiile dintre sufletul slav și cel latin, în speță dintre eroii lui Tolstoi și ai săi (22 febr. 1893), sînt discutabile; mai interesantă e dilema la care ajunsese (3 oct. 1893), cerîndu-i sfatul lui Maiorescu: „Am ajuns cu romanul la o răscruce de drumuri, de unde nu știu bine încotro să apuc. Sunt două căi deschise: una verde, senină, pe care ajungi la limanul fericirii, alta tristă, uscată, pe care nu ajungi nicăierea." E vorba dacă s-o mărite pe Sașa cu Matei, sau nu: „Dacă nu-i însor, nota se cernește, firea dă în iarnă și se îmbrumează, sufletele se ascut în durere..." Natura sa, ne mărturisește, l-ar îndemna să nu-i căsătorească. Se știe, soluția aleasă e de compromis, Conu Dinu, precum bătrînul general Bolkonski,

amînă nunta; același procedeu intervine și în iubirea dintre Tincuța și Mihai, numai că aici separarea e nefastă. Dar, ar fi prea multe de comentat în aceste scrisori. Revin asupra sentimentului dominant cu care a fost scrisă cartea și care i-a imprimat melancolia senină: „Eu scriu romanul cel neisprăvit — comunică el din Bruxelles, în 6 august 1893, — care, dacă n-o să fie nimic, tot are să fie ceva: o icoană adevărată a cîmpului, sau poate și mai puțin decît atît: o iluzie a mea despre asta". Și omul acesta, atît de bine pregătit, serios și inteligent, care se vedea ținut la o parte, iar în diplomație cei mai puțin calificați erau avansați, pe cînd el rămînea bun în grad, suferea, compensîndu-se printr-un roman: „Acum trăiesc cufundat în atmosfera romanului pe care-l scriu, o atmosferă limpede, de țară, în care găsesc scăpare de toate mizeriile vieții". Și: „La Ciulniței, unde se mișcă lumea mea închipuită, nu e iertat să intre nici miniștrilor plenipotențiari, nici miniștrilor secretari de stat, nici uneia din gloabele anemice și nervoase ce umplu lumea cu vanitatea lor goală... (5/17 Iuniu 1893)".

Scriitorul își ia revanșa fiindcă e ținut departe și deoparte, o revanșă spirituală, dar splendidă; altfel, poate, n-am fi avut romanele și-ar fi fost păcat. Se recitesc și acum cu plăcere, numai că m-au interesat mai puțin caracterele eroilor principali, mai degrabă capacitatea plastică de evocare, prin care cel de departe își re-crea cadrul concret al țării, limbajul (mai ales la personajele secundare), savuros, firesc, precum și începutul unei analize psihologice mai complicate și elevate. „La noi — scrie G. Ibrăileanu — Sașa Comănești eanu, ca să citez numai un singur exemplu, e — din cauza superiorității caracterului ei — o creație superioară Vetei." *(Studii literare*, p. 68.) Mie mi s-au părut, dimpotrivă, personajele principale

ușor îmbătrînite (Tincuța, intrînd în scenă ca Natașa, Matei, făcînd teorii de boier modern, ca Andrei Bolkonski și Levin), tocmai din pricina „superiorității caracterului", mai mult teze decît indivizi, în vreme ce Veta și Zița și Zoițica n-au un rid. Simplificarea i-a folosit lui Tănase Scatiu, plin de viață („mi-to-ca-nul!"), cum l-am știut cu toții, convingător în tot ce face. Excelente, de asemeni, personajele secundare (simplificarea caracterologică le prieste), ca baciul Micu, sau coana Profirița, Scatioaica, prinsă de leșin machiavelic spre a fi poftită în casă de boierul *fodul*; pe mama Scatiului o ia cu *nixis* la stomah, o zgîlțîie în *chiept*, „ia așa, îmi bat două zbanțuri" în piept „de mă prăpădesc, maică!" deși a cheltuit *ghetu* băiat o grămadă de bani cu *palionuri*, cu *doftoru Draci* și cu apă de *Vacs*..." Cînd nu țin discursuri junimiste, eroii săi vorbesc firesc și savuros, aproape ca ai lui Caragiale.

Observația realistă (înmormîntarea Diamandulei) sau umorul (aducerea moaștelor) sînt caracteristice talentului său. În biroul său din Bruxelles sau Roma, scriitorul se va fi bucurat teribil să-și reamintească în amănunt ce mîncau țăranii pe arie („Pe trei lepșe, așezate cap la cap, stau vreo cincisprezece străchini cu fasole, cu linguri de lemn..." etc.). Subprefectului Dumitrescu îi place halvaua, guvernanta miss Schorp nu dă voie domnișoarelor să mănînce mămăligă („*not eat mamligutz*"), la înmormîntarea Diamandulei se servesc colaci, în timp ce „coliva cu zahărul vopsit, care încerca să dea chipul răposatei, se topea" etc. E o adevărată beție de concret plastic, de senzorial. Și dorul de țară l-a făcut să scrie admirabile pagini demne de Odobescu, de evocare a Bărăganului, cel cu turme de dropii. „Liniștea singurătății cuprinsese din temei toate..."

Scanned with OKEN Scanner

## UN POPORANIST PROUSTIAN?

G. Ibrăileanu publică, în mai 1933, cu aprobarea spiritelor fine, *Adela*, carte ce și-a cucerit un loc de prestigiu în proza analitică românească, putînd sta alături de romanele lui Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu, deși prea puțin citată și retipărită, încă. Intenția articolului meu, deci, nu poate fi de a reafirma o valoare de nimeni contestată, ci doar de a pune anume întrebări și a schița cîteva răspunsuri. Mai întîi, cititorul observă că romanul descrie o iubire imposibilă, adică un sentiment puternic în fața căruia se ridică un obstacol de netrecut; altfel spus, un sentiment tragic în datele lui de pornire.

Scriitorul avansează două explicații: una explicită, diferența de vîrstă, alta sugerată, caracterul nehotărît al protagonistului principal. Explicația diferenței de vîrstă revine abundent — Emil Codrescu e quadragenar, Adela are douăzeci și cinci de ani —, atît de frecvent încît pare o justificare a unei alte cauze. S-a bănuit deci, cu atît mai mult cu cît autorul însuși ne sugerează, altă explicație: Codrescu e un om nehotărît! El se consideră „pervers de lucid", îi e greu să treacă „de la o stare la alta", îi place să se analizeze: „Dar bag de seamă că filele jurnalului au ajuns niște adevărate «foi de observație»." „Îmi iau pulsul și temperatura de cîteva ori pe zi. E cel mai bun mijloc de a deveni bolnav, ori de a agrava o afecțiune contractată."

Tot Codrescu notează despre el însuși: „Am înțeles întotdeauna ce se petrece în jurul meu, în sufletele altora". „Dar cînd am fost eu în joc — interesat prea tare și cu sufletul nesigur și tulbure — m-am pierdut întotdeauna în conjecturi." „Cu mania de a mă analiza, care nu mă părăsește un

moment" se definește el, în alt loc; și citatele de acest fel ar putea fi sporite.

Prin urmare, doctorul Emil Codrescu, autorul jurnalului intitulat *Adela*, ar fi un om nehotărît sau, cum se mai zice, fără voință. Explicația e simplă, clară, dar are un cusur și anume: dacă în vorbirea curentă se folosește termenul de voință, psihologia modernă a zvîrlit de mult acest concept aristotelic, privind procesele psihice drept desfășurare sau ciocnire de forțe; într-o concepție dinamică, expresia „lipsit de voință" va fi înlocuită printr-un conflict de dorințe contrare. Deci, să căutăm mai departe. Semnalez un amănunt interesant: Ibrăileanu publică romanul la 62 de ani, dar redactarea e din 1924, de la 53 de ani (informațiile sînt, toate, din serioasele lucrări ale lui Al. Piru — *Viața lui G. Ibrăileanu*, 1946 și *Opera lui Ibrăileanu*, 1959, care amîndouă ar trebui, cît mai grabnic, retipărite), referindu-se la o experiență imediată, în care protagonista avea 27 de ani, jurnalul lui Codrescu e datat 189..., adică din vremea tinereții criticului (ce avea între 19 și 29 de ani). Curios însă, deși autorul pare că vrea să ne convingă că obstacolul vîrstei e cel real, își întinerește autorul cu un deceniu, ca și cînd ar vrea să ne avertizeze asupra inconsistenței lui.

Jocul cu anii e un joc al intențiilor, dezvăluite și ascunse în același timp. Să răsfoim acum catalogul iubirilor defuncte (îndemnați de autor: „Experiența trecutului este concludentă") ale lui Emil Codrescu: Emilia, la zece ani, decedată; la șaisprezece ani, Leonora, fugită în lume cu cumnatul ei; la nouăsprezece ani, Eliza, moartă. Cu două moarte și o fugită, în epoca formației, se elaborează imaginea iubitei intangibile. Speculația, ca de obicei, urmează, justificînd tendințele formative: „Îmi simțeam sufletul alarmat și fericit. Imprecisiunea raporturilor noastre, încordarea de a păstra nuanța

Scanned with OKEN Scanner

momentului unic, făceau clipa mai rară și pe femeia de alături mai prețioasă decît dacă aș fi mers cu brațul după talia iubitei. Dacă ea mi-ar fi spus acum cuvîntul unic, mi-ar fi dat să sorb tot văzduhul albastru, dar aș fi regretat poate că farmecul ascuțit se rupe.“ Și, continuînd disocierea dintre imaginea intangibilă și „realitățile amorului“, dezvoltă în altă parte ideea după care „vinovat e tot făcutul și sfînt doar nunta, începutul“; dar să citez: „Imposibil! Și e mai bine așa. Chiar dacă aș avea zece ani mai puțin. Tot ce se realizează, se împuținează și se trivializează. Relațiile prietenești trivializează prietenia (...), relațiile amorului trivializează iubirea.“ Și, încă: „Adela este o iluzie paradisiacă și nu trebuie să devie o realitate. Nu trebuie s-o asimilez întru nimic domnișoarei Niculina P., artistă coregrafică“ etc.

Deci, nici vîrsta, nici voința deficitară, ci o contradorință provenită din disocierea sentimentului de „realizarea“ lui ce „împuținează“ și „trivializează“. De altfel, Adela „seamănă cu mama ei cum era atunci“, adică pe cînd Adela era un copil iar Codrescu, adolescent, făcea vizite dese familiei. Mama Adelei era pe atunci tînără, dar mai în vîrstă decît el. „Era atît de frumoasă cînd am cunoscut-o!“ Și: „Am iubit-o (...) ceasurile de visare cu ochii deschiși...“ etc. Prin urmare, Emil, îndrăgostit în taină de tînăra doamnă M., le vizitează des casa, se joacă mereu cu copilul, apoi, după o îndelungă absență, o află pe doamna M. îmbătrînită și pe Adela, de vîrsta pe care o avusese atunci mama ei și semănînd foarte bine cu ea. Atunci, Emil se-ndrăgostește de Adela. E un exemplu de ceea ce în psihologie se numește transfer. Iubirea, atunci imposibilă, fiindcă doamna M. era căsătorită și mai în vîrstă, devine acum posibilă prin transfer; dar Emil aduce argumentul diferenței de vîrstă, care, am văzut, era un pretext.

Scanned with OKEN Scanner

Emil fusese orfan de mamă, de mic, și suferise, crescut de mătuși, de lipsa iubirii materne (datele personajului coincid cu ale scriitorului). Mama, pentru Emil, nu e o persoană, o realitate, ci o imagine afectivă : „Prea mic, cînd a murit, ca s-o țin minte, imaginea ei mi-am creat-o mai tîrziu, în copilărie, după o fotografie rea și ștearsă, pe care am înviat-o și am colorat-o cu tot ce am auzit de la alții și cu propria mea fantezie : o fată tăcută, înaltă, cu părul castaniu, cu ochii căprui.“ În cursul vieții, imaginea a rămas aceeași, sentimentele s-au schimbat : „În copilărie, fata cu părul castaniu îmi era mamă. La douăzeci de ani, soră. Astăzi, o simt fiică.“ Dar comune acestor „ipoteze afective“ sînt acele „nostalgii de amor pentru o fată frumoasă“, „dragostea pentru imaginea fetei moarte a rămas intactă, neamestecată, de o esență unică“. Suferința orfanului lipsit de dragostea maternă elaborează deci imaginea unică a frumosului feminin, imagine ce devine selectivă, dar care conține și un tabu definitiv.

Tot sentimentele lui de orfan îl fac să se apropie de doamna M. și de fetița ei, pentru că „omul fără surori și mamă își concentrase asupra fetiței blonde toate posibilitățile de afecțiuni familiale“. Deci, inițial, sentimentele sale pentru Adela fuseseră paterne. Deci, cînd o va întîlni mai tîrziu, ca tînără femeie, îndrăgostindu-se de ea, fiindcă reprezenta tipul ideal feminin, tabu-ul va fi dublu și Emil se va simți foarte bătrîn. Din acest dublu tabu rezultă o mutație : „raporturi între soră și frate — mai mic“. Este mutația ce se săvîrșise și cu imaginea fetei din fotografie. Deci, ideea că „realitățile amorului trivializează iubirea“, la rîndul ei, nu este o cauză, ci un efect. Iar dacă aș fi folosit vocabularul voluntarist, nu aș fi spus că Emil Codrescu este apatic, ci că este un om de voință fiindcă știe să se oprească la limita pe care și-a hotărît-o.

Scanned with OKEN Scanner

Translînd atenția de la personaj la autor, observăm că posteritatea lui Garabet Ibrăileanu se compune dintr-o dublă imagine : criticul activ, polemistul, animatorul și conducătorul efectiv al *Vieții românești* (1906—1933), inițiatorul uneia din cele trei direcții în cultura noastră ; dar și, zic prietenii și admiratorii, omul retras, greu de urnit, speriat de casele cu etaj din Vavilon-București, dormind ziua și scriind noaptea, claustrat, din ce în ce mai mult; altă dualitate : omul care l-a elogiat pe superficialul Vlahuță îl citea cu patimă pe Proust ; creatorul poporanismului literar scrie un roman proustian, ce pare mai curînd elaborat la *Sburătorul*. Al. Piru, D. Micu, S. Bratu au tratat în amănunțime fiecare latură a operei criticului; rămîn puține de spus ; cele două imagini ale lui Garabet Ibrăileanu ni se par a se unifica în portretul omului de acțiune ; fiindcă liderul *Vieții românești* era un om de voință, dacă prin voință înțelegem capacitatea unei dorințe de a organiza întreaga viață în raport cu scopul adecvat acelei dorințe. Tot ce știm despre Ibrăileanu concordă în a-l reprezenta drept omul condus de o singură patimă, aceea a literaturii; pentru el, toate celelalte preocupări și necesități se subsumau tendinței fundamentale. Deci Garabet Ibrăileanu era un caracter.

Cît privește a doua contradicție, aceea dintre principiile sale critice și modalitatea literară adoptată în *Adela*, proza analitică, ar fi de spus că Ibrăileanu a fundat un adevărat curent literar pornind de la considerații de ordin general despre starea socială a țării, în 1906, despre datoria scriitorului de a da acea literatură de care masele, în acel moment, aveau nevoie. După primul război mondial, pornind iar de la modificări în structura societății românești, criticul aduce amendamente programului său estetic și acordă prozei analitice drept în cetate, chiar dacă locul ei e minor. Scriitorul n-a pornit însă de la considerații generale, ci de la o experiență

Scanned with OKEN Scanner

de viață interpretată printr-un temperament. Modestia sa înnăscută, dar mai ales ierarhia estetică pe care o formulase l-au împiedicat pe Ibrăileanu să realizeze adevărata valoare a cărții sale și au oprit, probabil, evoluția unui scriitor despre care putem bănui că ar fi fost superior criticului ce plîngea pe paginile lui Al. Brătescu-Voinești. Dar nu putem măsura decît ceea ce a fost creat.

Scanned with OKEN Scanner

## PASIUNEA ANALIZEI

Așadar, cei ce consideră judecata de valoare drept un dat neschimbător — fie că dau gravi note cărților, în catalogul eternității, fie că judecătorește reduc realitatea literară la modele anterioare (care ele însele la vremea lor au fost negate pentru încărcătura de noutate ce o conțineau), sau că, în sfîrșit, compară orice lucrare cu un tabel de norme estetice, uitînd că pentru o înțelegere marxistă normele sînt istorice — greșesc pentru că valoarea e un raport al unor elemente în continuă modificare. De altfel, tot mai mult canoanele estetice își slăbesc tirania, opera fiind privită ca revelatoare (sau nu) pentru raporturi, mereu în schimbare, sau pentru experiențe interioare semnificative, deci, în limbajul nostru, ca modalitate de cunoaștere. Unghiul de percepere variază, dar interesul față de substanță, în detrimentul normelor estetice, crește cu veacul și nu mi se pare lipsit de interes să amintesc o frază din *Schița unei psihologii a cinematografului* de Malraux, aplicabilă și literaturii : „Numesc artă, aici, expresia raporturilor necunoscute și convingătoare între ființe, sau între ființe și lucruri". Dar aceasta e o altă discuție.

Reținînd, pentru demonstrația mea, că funcția unei opere poate fi diferită în evoluția unei literaturi și desprind două tipuri specifice : opera ce reprezintă sinteza unei epoci, expresia desăvîrșită a experiențelor făcute, și care, admirabilă în ea însăși, nu mai poate genera în procesul ulterior decît epigonism ; de-abia mult mai tîrziu, într-o altă lumină privită, poate redeveni un principiu fecund ; opera, apoi, purtînd în ea germenele fecundității viitoare, are și dezavantajul nefinitului. A opta definitiv și retezător pentru unul dintre cele două tipuri (nu sînt singurele) înseamnă a lipsi dialectica artei de însuși prin-

Scanned with OKEN Scanner

cipiul mișcării sale care e dual, a priva arta fie de împlinire (transformarea ei într-o modă, sub semnul perisabilității imediate), fie de devenire (reducerea la imitație, deci la dessubstanțializare). Din primul tip nu vreau să dau exemple; dintr-al doilea, mă voi referi la romanul lui Anton Holban *Ioana* (1934), pe care editurile noastre (de ce?) nu-l retipăresc.

S-a afirmat, pe drept, despre Holban că e proustian, mod de a spune că ține seama de marile descoperiri ale prozei analitice contemporane; e și firesc ca un scriitor să nu ignore cuceririle artistice ale epocii sale — față de care poate lua atitudini diferite —, altfel este anacronic. Acțiunea, cîtă este, nu are însemnătate fiindcă Holban nu construiește după legile epicului, de altfel acțiunea e adesea o atracție facilă pentru cititorul neatent, care vrea să-și înece plictisul în sîngele eroilor. Ceea ce importă în *Ioana* e situația. Eroii, doi tineri, Sandu și Ioana, s-au iubit, s-au despărțit (Ioana, excedată de gelozia lui, părăsindu-l pentru altcineva, ca să se dezintoxice de Sandu, dar fără să reușească, pe celălalt nereușind să-l iubească), s-au regăsit. Cartea e a regăsirii și o scrie Sandu, seara tîrziu, în acel colț aproape pustiu de pe țărmul mării, unde îndrăgostiții s-au izolat, după ce întreaga zi, chinuit de gelozie retrospectivă, o torturase și pe Ioana, caracter puternic, ea însăși inteligentă, cultivată, sensibilă și autoritară; drama : caractere asemenea nu se pot tolera, nu pot trăi unul fără celălalt.

Roman al recluziunii : cei doi caută o insulă a lui Euthanasios, un refugiu nul spațial, sperînd că de aici va decurge nulitatea temporală, adică vor putea relua totul de la început din nou; eșecul recluziunii : ducem totul cu noi, trecutul ne

Scanned with OKEN Scanner

invadează memoria (în această direcție se poate vorbi de proustianism, în măsura în care scriitorul francez a descoperit importanța unui fapt, fluxul memoriei, a cărui realitate incontestabilă nu a scăpat cu totul nici unui scriitor mare, și a logicii asociative, pe care Holban o folosește foarte cu măsură). Final: fuga din Paradis, renunțarea la recluziunea — imposibilă —, reîntoarcerea în oraș, în tensiune, în social. Vor fi fericiți? Cartea se încheie cu o întrebare. Situația e importantă, desigur, în priceperea cărții, dar nu e la rîndul ei decît creația unui caracter ce-și elaborează destinul. Sandu e turmentat de gelozie, dar situația anterioară, ea însăși determinată de o gelozie anterioară, tot fără obiect. Suferința eroului nu vine din afară ci dinlăuntru, ea e generată de caracterul său cu necesitate.

Tentația analizei provine din căutarea exasperată a lucidității: „De cîte ori afirmăm ceva fără o mie de paranteze, escamotăm" (p. 149); din căutarea frenetică a certitudinii: „Nesiguranța este oribilă". Și: „Eu am impresia că mi-e bolnav tot sufletul din pricina nesiguranței și aceasta e cauza că orice se transformă pentru mine în cataclism. Chiar și o scrisoare întîrziată cu o zi, mă distruge. Aș prefera certitudinea cea mai gravă; căci pînă la urmă te deprinzi cu ea." (p. 227.) Deci, certitudinea aduce după sine fericirea; numai că eroului certitudinea îi e refuzată prin însuși felul de a fi al realului, „pentru că este o caracteristică a minții mele de a nu savura în voie o clipă de fericire, fără ca în același timp să o examinez, să-i precizez limitele, să mă doară încetarea ei în viitor" (p. 83). Prin urmare analiza nu este, la Holban, metoda trecerii de la nesiguranță la certitudine, de la suferință la fericire, ci necesitatea interioară prin care certitudinea devine incertitudine, fericirea, suferință.

Scanned with OKEN Scanner

Prozatorul are sentimentul acut al discontinuității, ce provine nu dintr-o putere exagerată a memoriei ci, dimpotrivă, din tensiunea grozavă a clipei : „Am de atîtea ori impresia că nu sînt un singur om, ci sînt în fiecare clipă altul, și între ei nu există nici o legătură. Ce-mi pasă acum de o boală pe care am avut-o cu un an înainte?“ (p. 117.) Și totuși, o chinuie pe Ioana pentru o situație definitiv trecută. Fiecare emoție e divizată : „...a-ți urmări clipă cu clipă propria-ți emoție și evoluția ei, înseamnă să nu mai ai nici un sentiment pur, nealterat de o cercetare migăloasă și inutilă“ (p. 126). În loc să găsească bucuria în diversitate, nuanță și mișcare, eroul caută în simplitate, certitudine și nemișcare, ce-i sînt refuzate temperamental : „Întotdeauna, toți cei ce m-au cunoscut mai de aproape mi-au spus : ești un exagerat. Cuvîntul este exact dar trebuie aplicat numai la necazuri. De altfel, nu sînt niciodată pure.“ (p. 131.) Și, în altă parte, același atomism al emoției : „E precis însă că sentimentele nu sînt pure, și numai nevoia noastră de a simplifica ne face să vorbim de dragoste, gelozie, ură“ (p. 111).

Holban nu e, cum s-a spus, gidian, fiindcă nu caută experiențele (fuge de ele!) și nu savurează intensitățile savant pregătite, ci e mereu răsturnat de intensitățile ce-l atacă prin surprindere, dorește liniștea, calmul, certitudinea (Gide caută schimbarea). Rezistența lui nu pare a sta în nuvele scurte, cum s-a afirmat, ci în romane, unde analiza se poate desfășura la larg. Deosebirea de Proust constă, lăsînd de o parte faptul că Holban scrie adesea în grabă, că dialogurile scrîșnesc, mustește o anume vulgaritate, cîteodată, a sentimentelor, ci în aceea că Proust, ca și Creangă, ca toți marii memorialiști își stăpînește emoțiile decantate, pe cînd ele îl copleșesc pe Holban, care scrie — asemănarea cu romanele lui Camil Petrescu s-a făcut — înnebunit ca un stenograf pe

locul bătăliei. Cît privește nemulțumirea exprimată de G. Călinescu (eroul nu vrea să se căsătorească), ea e instituțională și extraliterară; de altfel, și inexactă cît privește *Ioana*. Nu s-a observat însă că acest roman proustian e scris sub semnul lui Racine. Iubirea pentru Ioana debutează cu discuții aprinse despre Racine și, în genere, despre tragedia clasică.

De altfel, acest modern nu construiește caractere?

Ca și croii prozei eminesciene sau ai lui Camil Petrescu, cei (sau mai bine-zis cel) ai lui Holban caută valoarea, stabilitatea, fericirea nelimitată, altfel spus, absolutul. Romantici deci prin temperament și aspirație, prin oroare de banalitatea burgheză, ei sînt monostructurați, subjugați caracteristicii dominante, ireductibili, ca în tragediile clasice, și tot ca acolo ciocnirea merge pînă la distrugere, corolar al caracterelor. Obsedat de fericire și de moarte, croul lui Holban se înscrie în tradiția eminesciană a geniului pustiu.

Scanned with OKEN Scanner

## PRIETENII DE TAINĂ

*Craii de Curtea-veche*, opera de frunte a scriitorului despre care s-au scris atîtea anecdote, scriitor pe care Ion Barbu îl numea „marele Caragiale", alții negîndu-l în chiar substanța sa artistică, este cartea cea mai contestată a literaturii române. Acuzațiile par a se concentra asupra a două obiective : i s-a negat lui Matei Caragiale puterea de a constitui un roman, i s-a reproșat a fi un paseist înrăit, o tombateră, un retrograd. La peste trei decenii de la apariția cărții (1929), vîlvătăile polemicii dintre mateini și anti-mateiști nu par a se fi stins. Să redeschidem dosarul...

Matei Caragiale a trăit cincizeci și unu de ani (25 martie 1885 — 7 ianuarie 1936), destul de puțin, mai ales de ne gîndim că principala lui operă apărea pe cînd fiul lui Ion Luca avea patruzeci și patru de ani. De altfel, literatura sa va fi puțină — cîteva *Pajere*, strînse în volum (1936), o nuvelă (*Remember*, 1924), o alta, neîncheiată, *(Sub pecetea tainei)*, și un jurnal din care posesorul nu a vrut să tipărească decît cîteva file. O excelentă ediție de *Opere* reunea, în chiar anul morții, scrierile mateine, însoțindu-le cu o prefață ce rămîne pînă azi înțelegerea neîntrecută a fiului risipitor. Editorul și prefațatorul : Perpessicius. Autorul *Crailor*..., în studiul amintit, e așezat sub semnul unei Pleiade rafinate, cu simțul rarului, al tainei și al frumosului dureros (Barbey d'Aurevilly, Poë, Huysmans din *A rebours*, Villiers de l'Isle Adam, Oscar Wilde, Baudelaire din splinul Parisului, Balzac al afacerilor tenebroase), dar și în „familia meșteșugarilor neobosiți", adică în familia lui Flaubert, Eminescu și I. L. Caragiale. Legătura dintre cele două familii e posibilă fiindcă, exceptîndu-l pe Balzac, care scria cum scria, ceilalți șase magi ai

Scanned with OKEN Scanner

turnului abolit erau și ei giuvaergii meticuloși. Relațiile lui Matei cu Ion Luca sînt complexe și contradictorii, de atracție și repulsie, de influență literară și respingere (vezi *Prefața* lui Perpessicius și Ov. S. Crohmălniceanu — *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale*, p. 517).

E de notat că Perpessicius vede în *Craii*... „o operă funciar realistă", dar un realism răsfrînt „într-un cer de legende, de mit", în care realul e transfigurat prin „umor și poezie". Despre realul transfigurat vorbește și G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, găsind valoarea cărții în „acel sentiment acut de autenticitate", în „acea savoare ciudată" și „prin personalitatea puternică a omului". Dacă situarea *Crailor*... în „grupa suprarealiștilor" ne face să ridicăm din umeri, intuiția centrală e justă : „Matei Caragiale este un poet și scrierea lui valorează nu prin ceea ce este, ci prin ceea ce sugerează. Realitatea se transfigurează, devine fantastică și un fel de neliniște de Edgar Poë agită pe aceste secături".

Detractorii cărții, fără a ține seama de observațiile citate pînă acum, i-au negat orice merit : compoziția romanului e defectuoasă, narațiunea e stîngace, epicul chinuit, eroii nememorabili... Toți aceștia au, în felul lor, dreptate, numai că ei aplică unui poem în proză, romantic, criteriile romanului realist critic, ceea ce ar echivala cu judecarea lui Hölderin și Hugo după normele formulate de Boileau. De ar fi să aplicăm normele realismului critic pretutindeni, Paul Bourget i-ar fi superior lui Dostoievski, proza lui Eminescu ar fi nulă și, de altfel, toată proza romantică, abolită. Realism, în *Craii de Curtea-veche*, există, numai că — observa Perpessicius — el nu descrie ci transfigurează, nu e apolinic ci dionisiac, cu un cuvînt, nu e realist-critic, ci realist într-o accepție mai generală, mai generoasă, în care realul e izvorul etern fără de care opera de artă fie nu s-ar naște, fie s-ar ofili. Elemente

Scanned with OKEN Scanner

de realism-critic, ce pluteau prin aer, vor fi intrat în compoziție, ajutînd la închegarea epică, numai că respectivele elemente nu-i pot determina sensul cărții, în schimb au contribuit la deruta multor exegeți, ce aveau impresia că analizează *Ion* sau *Doamna Bovary*. Modelul ascuns, de e să căutăm unul, e în *Sărmanul Dionis*. Cu deosebirile de rigoare, ambele cărți stau sub semnul lui Hyperion. E aceeași zbatere dureroasă de a se desprinde dintr-o realitate ostilă, același eșec tragic, mărturie a unei vibrații umane deosebite.

Acțiunea se petrece în anul benign 1910, an moale, neutru, pîndit din umbră de o uriașă dramă ce avea să se declanșeze. Cartea e scrisă mai tîrziu, cu lung efort. Gloria lui Ion Luca îl apăsa pe Matei, care era fiul exclus din familia tatălui, se împărtășise din harul conversației celor mai inteligenți oameni ai țării, dar nu ajunsese acolo prin meritele sale. El, tatăl, plecat de la Haimanale, sărac și necunoscut, își cucerise singur un loc de cinste. Matei se afla în acel loc, deci nu trebuia să-l mai cucerească, numai că el nu era al său. Această ambiguitate, pentru un tînăr sensibil, era crispantă. Talentat (s-a văzut apoi) și orgolios, acest tînăr, care era și nu era un Caragiale, nu putea persevera pe drumul artistic al tatălui fiindcă, în cel mai excepțional caz, nu ar fi reușit decît să-l ajungă. De aici acea dublă tendință antagonică, pe care o analizează Ov. S. Crohmălniceanu, caragialiană și anticaragialiană, cu toate implicațiile ei, ce îl minează pe Matei, îl cenzurează în dorința de a scrie.

Anii ce au urmat războiului i-au fost grei. În 1920 se străduiește să-și creeze o situație socială. Cu efort, deține posturi onorabile, dar în dezmățul de înavuțire, în mijlocul unei lumi lacome de așa-zise demnități profitabile, el, uitat, înghesuit, își duce penibil o viață abia decentă. Pirgu era — în anii în care Matei își scria cartea — deputat, apoi ministru, și

Scanned with OKEN Scanner

iritarea autorului față de secătura din 1910 se explică prin ascensiunea feciorului lui Sumbasacu, după 1920. Că Matei trimite cîteva săgeți lui Ion Luca e fără îndoială, numai că reușita politică a măscăriciului demonstrează o altă țintă. Pirgu e un Agamiță Dandanache la începutul carierei sale, dar veninul distins al lui Matei nu ar fi fost posibil dacă prozatorul nu s-ar fi izbit, în anii cînd scria la carte, de domnul ministru Pirgu. De neagă, Matei Caragiale, o lume, ea nici nu era de acceptat, iar dacă întîmplările sînt din 1910, presiunea atmosferică — politică, socială și... financiară — e din perioada postbelică, 1920—1929. „Ținuta" lui Matei, de care s-a făcut atîta haz dubios, nu era nici a unui aristocrat, dar nici a unui lacheu de casă mare, ci, pur și simplu, a unui funcționar cu venit modest, ce vrea să pară decent într-o societate de lux parvenit. Rigiditatea crispată era a lui Byron, a lui Baudelaire sau a unui om de mare merit, pe care societatea burgheză îl ignora disprețuitor. „Predestinat — scrie Perpessicius — să se împărtășească de toate acele satisfacții destinate spiritelor superioare, Matei Caragiale a părăsit viața cu convingerea că ele i-au fost refuzate, după cum însăși întreaga lui existență, din pricina firii lui și a condițiilor sociale care i-au fost contemporane, n-a izbutit să se realizeze decît sporadic. Închis în sine însuși (...) nimic din contingent nu-i era totuși străin."

Deci Matei care, fără efort propriu, prin meritele tatălui, se văzuse în tinerețe în cercul superior al intelectualității românești, nu mai este, după război, nici în acele cercuri — pentru care e prea demodat —, nici nu e acceptat în ierarhia socială și administrativă. El neagă deci o societate ce-l nega și care, obiectiv, nici nu merita altceva decît sarcasmul. Că lumea în care s-a refugiat era a latifundiarilor scăpătați — cum

Scanned with OKEN Scanner

s-a susținut — e de discutat : recitească oricine paginile despre „adevărații Arnoteni", boieri autentici (probabil Văcărești, fiindcă între strămoși e citat un Enache al II-lea, părinte al literaturii românești), și rar se va fi găsind în proza noastră mai multă ironie corosivă. E asimilabil Maiorică („Un tîmpit dar nobil") bunului Ban... C... din Filimon?! Sînt oare Mima, mama dementă ce latră la lună, fetița bătrînicioasă, surdă și mută — icoane de închinat? Sau casa lor șuie, jumătate tripou, jumătate balamuc, va isca, în tineret, nostalgie pentru stirpea stearpă a boierimii? Dacă am vorbit de nostalgie, trebuie să pomenesc de Pașadia și Pantazi. Cine erau ei?

Prima ciudățenie a prea ciudaților prieteni constă în aceea că, deși scriitorul le creează cîte o biografie bizară, spre deosebire de Gore, Maiorică, Masinca și Mima, ei nu se conturează precis, cum observa G. Călinescu, nu sînt memorabili; ceva mai mult, cei doi crai nu se prea deosebesc între ei. Pașadia și Pantazi au fluiditatea neliniștitoare a fantasmelor și, asemeni strigoilor, apar cu umbrele serii, trăiesc la lumina nopții, dispar în zori. De mai adăugăm și lipsa lor de consistență socială, caracterul lor de spectre e mai evident. Amîndoi au bani cu nemiluita, veniți pe căi ciudate, și o descendență mult nobilă ce — numai să o fi vrut ei... — le consfințește o stare socială înaltă ; altfel spus, ei posedă ceea ce funcționarul bucureștean jinduia. Să fi avut avere și rang, așa și-ar fi visat Matei viața. De aici ipoteza mea că Pașadia și Pantazi nu sînt... personaje, ci fantomele familiare, ființele de imaginație cu care-și popula fiul lui Ion Luca rigida singurătate. Faptul e comun în romantism și e familiar solitarilor statornici. Pantazi și Pașadia ar fi deci în „acel vis penetrant", „vis familiar" — cum zice Verlaine —, proiecții ale lui Matei, el însuși în situații avantajoase, în care echilibrul autoestimativ s-a realizat prin

Scanned with OKEN Scanner

imaginație. Deci triunghiul echilateral al *Crailor* are două laturi de vis, dialogul său cu prietenul dublu e un dialog interior.

Argumente în sprijinul ipotezei mele sînt numeroase, nu voi cita decît cîteva. Pantazi, „omul pătimaș după Frumos și adăpat la izvorul tuturor cunoștințelor", reprezintă călătoria și cu ajutorul povestirii sale se realizează primul hagialîc — în spațiu —, numai că admirabilul poem în proză are vagul visului realizat doar cu atlasul în față, marea călătorie a celor ce ar dori să o facă, dar nu pot. De altfel, o spune autorul : „...osîndit a mă frămînta și istovi fără mulțumire într-un ocol restrîns, sufeream cumplit, mă simțeam abătut pînă la deznădejde", „.... numai istorisirile ciudatului prieten îmi mai puteau alina răul, mulțumită lor mă pierdeam în lumea visărilor ca într-o beție, beție de felul celor de mac sau de cînepă, ațîțînd închipuirea deopotrivă și urmate de treziri nu mai puțin amare" (p. 93). De altfel, în felul fantomelor, prietenul apare brusc, era să spun din neant, de fapt din adîncul dorințelor refuzate, devenind, tot atît de brusc, un adevărat „dublu", un *alter ego* : „Un prieten de cînd lumea, așa-mi păruse, deși înainte de anul acela — 1910 — nici nu-i bănuisem măcar ființa pe lume" (p. 85).

Aceeași identificare se petrece și cu Pașadia-Măgureanu, ce duce o dublă existență : ziua, de studios erudit, weimarian, noaptea de walpurgian de Dîmbovița, care face orgii rafinate la crîșmă și schembea. De altfel, ereditatea lui pare încărcată (p. 99), iar în cîteva date despre „părintele" ce „măcinase mai multe rînduri de moșteniri" și vărul său „poetul" găsim, ușor deformate, ecouri autobiografice. Note de identificare cu „omul care-mi păruse un prieten de cînd lumea...", „un alt eu însumi" (p. 112) nu lipsesc, de n-ar fi decît părerile despre „menirea" „stirpei" sale (p. 135), suferința că meritele lui au

fost desconsiderate (p. 145) și credința că în societatea în care trăia „scara valorilor morale e cu totul răsturnată“ și „nu se ia în serios nimic“ (p. 146). S-ar putea argumenta pe larg trăsăturile comune dintre Pașadia și Pantazi. Fapt este că între cei trei Crai, magi ai deznădejdii, se produce un permanent transfer de substanță, de la unul la altul, de unde și dificultățile în delimitarea lor; ceea ce nu constituie un defect artistic în zona romantică pe care o dorește autorul. Critica socială, repet, extrem de vehementă, se integrează unei stări de vis : „De cîte ori, totuși, nu m-am simțit în plin vis“ (p. 106). Și, i se potrivește autorului, ceea ce Pantazi spune despre sine : „Pînă la moarte voi rămîne același : un visător nepocăit, pururi atras de ce e îndepărtat și tainic“ (p. 117). Ov. S. Crohmălniceanu analizează într-un studiu mai vechi, publicat în *Viața românească*, tehnica tainei, arătînd că la Matei Caragiale misterul nu e dat spre a fi risipit, ci, dimpotrivă, spre a fi sporit. Visul și taina se conjugă; dar care e mobilul lor? Ne-o spune tot Pantazi : „Fiindcă, de hotărîrea de a pieri nu m-am răzgîndit pe deplin, am schimbat numai felul, alegînd în locul morții îndepărtarea“ (p. 133).

Mișcarea de îndepărtare se exprimă și prin cele trei hagialîcuri : călătoria în spațiu, în timp, în viață. Primele două călătorii sînt fictive, se petrec în imaginație — din partea lui Matei —, iar în două, cei trei Crai se reunesc într-o indeterminare posibilă doar în vis (p. 100). E de semnalat că acest romantic iubește veacul al XVIII-lea, veac încă raționalist, clasicizant, dar reține din el elemente de alchimie și de baroc, îndeosebi. Orice vis e compensativ, așa că omul, cu sensibilitatea rănită de brutala burghezime era firesc să se refugieze într-o lume contrară. Veacul al XVIII-lea nu apare deci în realitatea lui istorică obiectivă, ci e o proiecție în care Matei regăsește valorile după care jinduiește, așa cum Eminescu

va căuta, în vremea lui Mircea, nu realitățile sociale, obiective, ci valorile morale pe care nu le găsea în jurul său. Aristocratul lui Matei Caragiale e de ficțiune, funcția sa e de a fi antiburghez. Caracterul protestatar, antiburghez al cărții mi se pare evident; ceea ce i se poate reproșa pe drept autorului *Crailor*... este că, respingînd o realitate crudă și obtuză, nu a căutat forțe morale în masele populare, ci în fantoma aristocrației de convenție, fapt ce umbrește generozitatea concepției. Cît privește însă atitudinea față de bruma de aristocrație autohtonă, disprețul scriitorului e prea evident spre a-l putea nega. A spune despre Matei Caragiale că e retrograd fiindcă a visat un stilizat veac al XVIII-lea, utopic și de fantazie, e tot atît de inteligent ca a spune despre G. Călinescu — visînt la o Eladă intelectuală — că este... sclavagist. Cu limitele ei, — și tot ce există e prin aceasta limitat — cartea lui Matei Caragiale — în descendența prozei artistice luminate de un Ion Ghica și un Al. Odobescu — rămîne o podoabă a literaturii române, o delicată încîntare.

Scanned with OKEN Scanner

## ÎNTÎLNIRE POSTUMĂ

Era asociat, numele lui Ion Vinea — și nici nu s-ar fi putut să nu fie —, de vacarmul ostilităților dintre moderniști și tradiționaliști, cu manifeste, insulte spirituale și poziții extreme, provocînd, la rivalii literari, manifestări identice și contrarii. Azi, cînd cearta spectaculoasă a răposat, depusă, spre disecție, în sala istoriei literare, cînd sulițele, zalele și săbiile spînzură pe pereți oxidate de sîngele figurat ce a maculat sau înnobilat bătălia, azi ne putem apropia de primul volum de versuri al lui Ion Vinea (straniu debut, la 69 de ani, și postum — sau aproape!), fără prejudecăți. Nu e mult de atunci și pare totuși, vremea aceea, atît de departe, între noi și ea e prăpastia războiului, din care fumegă nori de sînge și, chiar cei de atunci, care au sărit peste falia teribilă, privesc în urmă la bătăliile literare, cu mirare. Născut la 30 aprilie 1895, la Giurgiu, Ion Vinea debutează în 1912 în revista *Simbol*, pe care o fondează împreună cu Adrian Maniu, Emil Isac și Tristan Tzara, iar după primul război mondial, deși se răspîndește prin numeroase reviste, numele lui e asociat de *Contimporanul* (1923—1931), pe care a condus-o.

Atitudinea publicației e definită și analizată în implicațiile ei de Ov. S. Crohmălniceanu, în *Curs de istorie a literaturii române între cele două războaie mondiale* (I, p. 59—68), din care citățm: „*Contimporanul* fusese inițial o revistă politică de stînga, cu neascunse simpatii pentru lupta revoluționară a proletariatului. Ion Vinea colaborase la *Facla* și *Chemarea*, publicații pe care le scosese N. D. Cocea. *Contimporanul* anunță prin articolul de fond al primului număr că intenționează să continue tradiția democratică a omonimului său din 1881 — a publicațiilor socialiste, dinainte de război —

și-și propune ca scop „trezirea publicului", într-o vreme cînd crima devenise mijloc curent de guvernare, iar vaerul era singurul delict de rezistență". „Dar toate acestea se dizolvă în pseudorevoluționarismul avangardist. *Contimporanul*, asemenea publicațiilor dadaiste, dezlănțuie un atac furibund împotriva a tot ce constituia — după el — forme perimate ale culturii. Negația, fără distincții, e extinsă în mod nihilist asupra întregului trecut, cu violențe de limbaj căutate dinadins spre a scandaliza opinia publică." În continuare, criticul face o analiză amănunțită și severă fenomenului modernist, subliniind erorile sale. Dar nu asupra acestui Vinea vreau, aici, să stărui. Evident, nu e tot Vinea în acest volum și părerea expusă nu poate fi globală. Mai întîi e publicistul admirabil, elevul lui N. D. Cocea, pe care-l egalează în incisivitate dar îl depășește în plasticitate de expresie, publicistul democrat și antifascist — cu o ciudată și penibilă sincopă în anii războiului. Apariția noului roman, *Lunatecii*, ne va da prilej să ne reamintim de proza fantastă și artistă, mai veche (*Descîntecul și flori de lampă*, 1925, *Paradisul suspinelor*, 1930). Nici poetul nu e tot în *Ora fîntînilor* — cam o treime, cred, din producția risipită prin reviste — și lipsesc piese fără de care o judecată globală nu se poate emite; dar e totuși îndestulător spre a nu greși prea mult. Omul era fermecător, cu o gravitate melancolică și ironică în priviri, pe care o regăsesc în versuri. „Ion Vinea aducea o distincție nonșalantă — scrie M. Petroveanu în studiul introductiv —, ușor distrată și o undă de cordialitate nesilită. Conversația sa, nutrită de inteligență și un umor reverențios, excită prin zborul lin al fanteziei și aciditatea observației." E atmosfera volumului. Strînse la un loc, versurile amintesc vag, uneori, de Arghezi, alteori de Bacovia sau chiar de

Minulescu, amintiri estompate ce dau cărții un aer de familie, de epocă. Nu, desigur, influențe directe, ci acea contaminare aeriană ce dă scriitorilor diferiți și chiar opuși (sînt și acorduri pilatiene!...), la distanță, o asemănare care e a epocii.

Definiția exactă o dă, ca de obicei, G. Călinescu. „Dotat cu un instinct tropic, ce-l face să se orienteze la cele mai mici schimbări ale soarelui liric, Ion Vinea e mai mult un poet de carnet poetic fugitiv foarte sensibil, dar și nepăsător...“ *(Istoria literaturii române.)* Pamfletarul violent și animatorul cultural incendiar plutește, în poezie, într-o melancolie subtilă, fără patetism, fără mari sfîșieri, o melancolie de fapt stenică, a unui tip robust sufletește. Există, aproape permanent, un control al lucidității artistice asupra stării poetice, la Vinea îmbinîndu-se, cum observa Mihail Petroveanu, „simțul critic și voluptatea imaginii“. Receptivitatea poetului e deschisă în cele patru vînturi dar, spre deosebire de Arghezi, Bacovia și Blaga, care-și impuneau viziunea artistică obiectelor, construindu-le în universuri poetice bine precizate, Vinea pare a se lăsa el influențat de atmosfera temei, astfel încît diferitele cicluri interioare sînt oarecum disparate. Impresii diverse fac să vibreze o sensibilitate inteligentă și cultivată, cu fină pricepere la cuvîntul potrivit, atentă la proporție și măsură pe care, teoretic, voia să o forțeze.

Ceea ce e comun unor efluvii diverse, e un dezacord cu lumea vremii, o nemulțumire mai profundă decît tristețea exprimată prin melancolie, un sentiment de înstrăinare și refuz în care recunoaștem, deși indirect, pe protestatarul social. Nu ne referim aici doar la poezia evident socială, ci și la aceea — de exemplu — marină, modernele *Triste* și *Pontice* ale unui altfel de exil. Dacă melancolia lui Vinea e stenică, receptivitatea lui extinsă și fugitivă e completată de o mișcare contrară, critică, lucidă și refractară. Așadar,

Scanned with OKEN Scanner

o largă bunăvoință și receptivitate, corijată de o respingere ironică. Coexistența melancoliei receptive cu ironia o întîlnim, desigur, și la alți poeți ai epocii — Topîrceanu, Minulescu —, dar deosebirile sînt notabile. Vinea nu are, în poezie, verva extravertită a lui Topîrceanu și Minulescu, e mai recules, iar ironia lui nu se referă la propria stare sentimentală, ci e mai degrabă o neîmpăcare, o respingere a acelei lumi, o mefiență față de structura ei.

*Ora fîntînilor* este ora creației, a expresiei dezlegate, a manifestării de sine în vers. Nu aleargă repezi rîuri, nu se tălăzuiesc puternice fluvii, nu se prăbușesc cataracte, ci țîșnesc elegante, grațioase fîntîni, îmbinare a spontanului — tainica vînă de apă — și efortului uman ce captează și controlează inspirația, căci, indiferent de „manifeste" poetice și teoretizări și de tumultul metaforic asociativ, versul lui Vinea e mereu sub controlul lucid și ponderator al gustului, încît, pînă la un punct, se poate vorbi de clasicismul modernistului. Din junețea simbolistă, Vinea a păstrat, atenuate mult, tentația călătoriilor refuzate, orizonturile lui invită la mari plecări, pe care poetul, ideal vorbind, le respinge cu un surîs. Tot pe aceleași mări refuzate, probabil, vin materialele pentru universul poetic: cer, argint, fildeș, sunete de vioară sau de goarnă, mult albastru, o mare fluidă și oarecum aeriană etc. „Ora fîntînilor lunii" este: „Ora de liniști stelare / clar semn de lumi fără nume, / largul în ambru și-n jar, e / Thalassa-n ritmuri apune" *(Ora fîntînilor)*. Poezia lui Vinea trăiește într-un prezent continuu, e un moment, cu cîte un rar și delicat *Regret*, *Dintr-o toamnă* (anotimp preferat), cu cîte un ușor *Dor* de *Vals vechi*. Nici trecutul, nici viitorul nu-l obsedează, iar spațiul e cît vezi cu ochii, cînd privești, nu mai departe. Melancolia („O tristețe întîrzie în mine / cum zăbovește toamna, pe cîmp" — *Declin*) își are izvorul mai

adînc în insatisfacția difuză a însingurării, e tristețea luptătorului care nu luptă. Deși angajat în bătălia generală pentru democrație, Vinea nu a reușit să ajungă la concepția despre lume a clasei muncitoare. *Ivoriu* e foarte semnificativă pentru singurătatea unui om care refuza singurătatea: „Într-un sfîrșit, în marginea orelor moarte, / nalt și aspru, Turnul a crescut, / zi cu zi, noapte cu noapte / întemnițîndu-mă." De remarcat că turnul de ivoriu nu e lăudat, poetul îl privește ca pe o temniță din care vrea să scape: „unde sînt visele? unde izvoarele?" „Pumnul zadarnic izbește în piatră. / Cine e de vină? Cine mă desparte?"

Sentimentul alienării în societatea burgheză, analizat de atîtea ori și cu atîtea prilejuri, apare ca sentiment al exilului în ciclul marin, cel mai bun, cred, al volumului (*Tomis*, *Nox*, *Tristia*, *Chemare*, *Casa din Mangalia*, *Popas*, *Tuzla* etc.). Umbra lui Ovidiu apasă asupra stării afective, dar îi și creează un spațiu de rezonanță. Fenomenul de înstrăinare e apercepul cu acuitate, poetul se simte forțat la singurătate, de aceea o resimte drept exil. Deși nu captează cauzele obiective ale fenomenului de alienare în societatea capitalistă, este meritul lui Vinea de a nu-și justifica singurătatea, ci de a se zbate împotriva ei. Ciclul ar merita, desigur, o analiză amănunțită. Poezia lui Vinea rămîne, cu toate astea, stenică, tocmai prin vitalitatea profundă a celui ce nu abdică, nu se lasă învins, ca și prin acuitatea percepției. Senzația e, în fond, robustă: „Primăvară. Mi-amintesc: / izbucnise orchestra soarelui. / Pe fluviu dănțuiau sloiurile. / Pe cîmp frîngeau săbii luminile" *(Koh-i-noor)*. Dacă sentimentalele se citesc fără emoție nouă (*Gina*, *Celei adormite*, *Sfintei de azi*, *Celei venite*, *Romanță*, *Vals vechi*, *Dedicație*, *Hram* ș.a.), fiind prea datate și din toate vînturile, din erotica lui se reține destule poezii prin îmbinarea de melancolie și ironie, prospe-

ținea senzației și acel mătăsos cantabile (*Chip*, *Ioana*, *Mustrări*, *Amintirile false* mai ales ș.a.). Deși femeia are multe nume, ea e de fapt Diana, suplă, lunară, tăcută, visătoare (desigur, nu Diana cu ogari de vînătoare) și oarecum sălbatică. Dacă *Victoria* se integrează în obsesia exilului, amintită, orice antologie a toamnei românești va trebui să rețină *(Alții*, *Septembrie* și *Vilegiatură)* pentru bogăția cascadei colorate de imagini și vibrația lină a sensibilității. O singură formulă nu cuprinde opera diversă a lui Ion Vinea și nici măcar întreaga sa poezie, care e o vibrație fină, melancolică și ironică, o fantezie imagistică fără prăpăstii, deschisă generos spre varietatea real lui.

Scanned with OKEN Scanner

## POLIVALENȚA NECESARĂ

Găsesc în *Cîteva ore la Snagov* o frază despre plăcerile călătoriei, frază ce definește, într-un sens, însăși natura prozei eseistice : „Nu este oare mai liber omul cînd, cu organele ce i-a dat Dumnezeu, la nașterea sa, pentru umblare el străbate întinderea, după cum îi trece prin minte, oprindu-se unde vrea, cotind unde-i place, alergînd cînd îi abate, odihnindu-se cînd se simte obosit?“ Astfel, întemeietorul prozei eseistice românești surprinde caracteristica aici, a acestui fel de a fi al prozei : o artă a ocolurilor, a parentezelor, a spontaneității de gîndire și simțire. *Pseudokineghetikos*, care nu știu cum e categorisită în manuale, fiind derutantă în raport cu despărțămintele teoriei literare („Să fie rață? — Măsa găină! / Să fie găină? — Botul lătăreț!“), rămîne fermecătorul act de constituire a prozei eseistice românești. Caracterul de improvizație, de spontaneitate („Zău! cînd pleacă omul la vînătoare, nu știe de unde-i sare iepurele!“) dinamitează structura epică a prozei, logica ei narativă : „Să voi eu însumi a rezuma acuma cîte am spus pînă aci, zău, nu știu de aș putea“.

Aspectul de discurs didactic, organizat, cu introducere, dezvoltare pe puncte și final concluziv este păstrat, dar cititorului i se întinde o cursă, fiindcă autorul își parodiază singur retorica, el simulează dificultatea de a organiza fișele („Mă opresc, căci mi se pare că iar am greșit calea“). Se elaborează, grav, un proiect erudit : „o monografie filozofică, istorică, literară și estetică a vînătoriei“. Dar proiectul e imediat persiflat : „...desigur, proiectul de carte va rămînea, cît despre mine, pururea în stare de proiect, și că, așteptînd să-mi vină momentul de inspirațiune și talentul de critică ce mi-ar trebui

ca s-o pot scrie, eu unul voi rămînea întocmai ca vrabia care mălai visează". Autorul simulează incapacitatea organizatorică, lenea — mod de a rîde ascuns de prostia sistematică —, el are „gusturi răsfățate", „nazuri de lăcomie literară", productele sale sînt oțioase, „nevoiașe glume — *difficiles nugae*".

Ironia este permanentă și ambiguă; sîntem invitați să rîdem de falsul tractat sau de tractatul însuși de vînătoare? de metoda citatelor? de ce le folosește Odobescu, atunci? Iată: „Vina este a ta! Cine te-a pus să înșiri aceste nume în Introducțiunea ta, însoțindu-le cu o grindină de citațiuni latine? În calitatea mea de academic mi s-au aprins călcîiele de focul clasicității, și iată pentru ce ai fost silit să rabzi, în această epistolă, o contrabombardare de versuri latinești, ba chiar și elinești. Acum ține-te bine și de aci înainte!" Falsul tractat este o falsă prefață, el se dă drept ceva anume sugerîndu-ne că nu e acel ceva; simulează a fi un tractat academic, dar e un „pseudotractat", simulează a se preocupa de „vînătorie" dar, în același timp, arată a fi lipsit de respectiva pasiune. Definindu-se prin negații succesive, dar nu directe, ci ambigui, *Pseudokineghetikos* se refuză unei încadrări sau poate ne solicită o alta.

Desigur, „divagație amabilă în jurul ideii de vînătoare" (G. Călinescu), dar nu lipsită de o idee pozitivă, ce trebuie căutată în subtext. Mai întîi, ziceam, caracterul polemic al lucrării este evident. Așa cum Montaigne folosea forma tractatului medieval, teologic-filozofic, pentru a-l răsturna, creînd *eseul*, așa, Odobescu folosește forma disertației academice pentru a o dinamita (sau măcar a o discredita). Eseul e prin urmare un antigen, o polemică; el nu creează o formă, ci folosește una existentă, discreditînd-o. Apoi, eseul nu e un tractat, ci o „încercare", adică ideile sînt sugestii, abia schițate; eseistul nu ne învață „teoria literaturii", de la catedră,

ci formulează întrebări, discută cu el însuși, sau cu alții, nu-și propune (cum sfîrșea cineva o prefață despre lucrarea în discuție) să obțină „o înaltă valoare educativă, ilustrînd o pozitivă concepție despre scopul culturii", nu ne prezintă, pe tava istorismului, fripte, fișe rînduite cronologic, conchizînd așa și-așa (adică face toate aceste, dar în derîdere), ci caută să ne mire, să pună în mișcare procesul de gîndire, să pună sub semnul îndoielii ideile moarte memorizate, să defecteze aparatul de debitat poncife. De aici simularea, ambiguitatea, ironia, falsa gravitate.

Eseul nu e polemică furioasă, asudată, ci joc subtil al inteligenței, persiflare oarecum ascunsă; scopul nu e de a substitui unele adevăruri, altora, dovedite ca false, ci să — ziceam — stimuleze procesul gîndirii. Deci, eseul e un act critic, nu pedagogic, în sensul în care ultima este disciplina fixării cunoștințelor, iar prima, a verificării lor. Cititorul constată ușor deosebirea dintre *Cîteva ore la Snagov* și *Pseudokineghetikos*: cea dintîi e o lucrare de specialitate realizată cu mijloace literare, a doua este literatură curată. Ambele sînt producții tipic clasiciste; prima, agreabil erudită în sensul erasmic, în care izvorul elino-latin e înlocuit prin (transfer romantic) istoria țărilor române; cealaltă, am cercat a o caracteriza. Există deci două tipuri de eseu: cel ce constă în a trata cu mijloace literare o temă (istorie, arhitectură, critică literară sau de artă, filozofie etc.) și proza eseistică.

Ideea eseistului este respectul logicii firești, adică asociative. Efortul e de a părea spontan, de a urma meandrele gîndirii, în toate ocaziunile ei. Baza eseistică se opune deci celei epice, în care acțiunea e urmărită stringent, și ceea ce nu se referă la desfășurarea ei, eliminat. Antiepica și logica asociativă sînt valențele moderne ale prozei eseistice; disocierea pe care omul obișnuit o face între roman și viață provine toc-

Scanned with OKEN Scanner

mai din caracterul „construit“ al intrigii, adică, o pasiune, dezvoltîndu-se riguros, se ajunge la finalul catastrofic. Or, proza modernă vrea tocmai să elimine conflictele spectaculoase, să reabiliteze viața obișnuită, oarecare, compusă dintr-o sumă de acțiuni, nu dintr-una singură, în care nu există decît rar creștere și deznodămînt exploziv sau există mai multe interferențe, ce nu coincid. În acest sens, trecerea bruscă de la cercetarea istorică la rețeta cea mai gustoasă de plătică, din *Cîteva ore la Snagov*, are un sens polemic : „Dar drumul și nobila patimă îmi ațîțase o foame nespusă și ieșind din biserică, întîia mea preocupare fu de a cere călugărilor (...) să-mi dea ceva de prînzit“.

Ironia ambiguă amintește de *Pseudokineghetikos* : „Plătica de Snagov ar merita o lungă disertațiune științifică în care...“ etc., etc. Eruditul are însă preocupări mai restrînse : „...ne vom cerca să descriem prin ce mijloace un om cu gust o poate aduce la gradul cel mai înalt al suculenței“. Jucîndu-mă puțin cu vorbele, sub protecția Odobescului, înlocuind plătica prin realitate, constat preocuparea scriitorului modern de a nu considera nimic din ce e real drept neliterar, totul e ca omul de gust să îl poată aduce la gradul cel mai înalt al suculenței. Scriitorul, de altfel, a prevăzut obiecția și îi răspunde : „...oare nu e una din cele mai fericite însușiri ale spiritului omenesc de a poetiza orice lucru după placul său? În orice faptă, în orice stare a sa omul poate găsi comori de încîntare pentru imaginațiunea și gusturile sale.“ Rețeta culinară de la sfîrșitul eruditei lucrări *Cîteva ore la Snagov* are un gust modern.

Mai tîrziu, acest exercițiu clasicist îl va relua Calistrat Hogaș, pe alte coordonate, însă. Dar, să nu intru în amănunte, ci mai degrabă să delimitez sfera prozei eseistice : este ea un gen, un curent, o modalitate? Mai degrabă, o varietate a prozei

de analiză : așa a direcționat-o Montaigne. Antiepica ei derutează la Musil : cine străbate cele patru voluminoase volume din *Omul fără calități*, curios să vadă „ce se va întîmpla", va fi dezorientat și enervat : nu se întîmplă nimic. Dar, într-un anume sens, în planul reflectării, proza eseistică are asemănări, mai degrabă, cu proza obiectivă decît cu cea analitică ; aceasta nu numai pentru că, prin originea sa clasicistă, preferă privirea din afară (în principiu, eseistica poate fi introspectivă — Montaigne —), ci mai ales fiindcă ea pornește de la sentimente spre a ajunge la concepție, adică este abstractizantă. De aceea, judecînd după gradul de conceptualizare, *Bietul Ioanide* este mai aproape de romanul eseu decît o carte, de altfel de dezbatere intelectuală, ca *Patul lui Procust*, fiindcă deși Camil Petrescu este preocupat de idei, el le trăiește afectiv, în vreme ce la G. Călinescu procesul e invers, trăirea afectivă sublimează în idee.

În acest caz, proza eseistică este un alt nume dat celei psihologice? Nu cred. Eseistica, fie critică, fie literară, comportă inevitabil o încărcătură filozofică, numai că, dacă în *Geniu pustiu* și *Sărmanul Dionis*, energia scriitorului e angajată într-o demonstrație ce tinde spre o concluzie riguroasă, în *Pseudokineghetikos* sau *Omul fără calități* prozatorii nu demonstrează ci comentează fără preocupări sistematice. Desigur, Odobescu și Musil au păreri; ele pot fi chiar reconstituite aproximativ într-o sistematică, dar numai printr-o operație deductivă, în vreme ce proza filozofică explicitează, firește în limitele artei. De aceea scrierile literare ale lui Sartre sînt teziste, ale lui Musil, nu. Bineînțeles, orice nuanță are nuanțe. Apoi, proza eseistică eminesciană, fiind romantică, tinde spre viziune poetică unitară, în timp ce Odobescu, fiind clasicist, disociază.

Scanned with OKEN Scanner

## CEALALTĂ FAȚĂ A LUNII

E bine cunoscut faptul că Liviu Rebreanu reprezintă proza obiectivă, cum ar zice Ibrăileanu : comportamentistă sau (fiindcă termenul i se părea insolit) de creație, însumînd calitățile maxime ale realismului critic. Deși diagnosticul e incontestabil, totuși ochiul excepțional al lui G. Călinescu descifra marea forță a romancierului mai puțin în descriptivitate cît în depășirea ei prin simțul gloriosului epopeic și al simbolurilor fundamentale. Sînt, de altfel, acestea calitățile reale ale marilor realiști, elogiați însă de o critică a descriptivului aglomerat pentru alte aspecte ale procedeelor care, azi, par desuete. Era și firesc, într-un sens, ca *Ion* și *Răscoala* — capodopere certe — să estompeze oarecum alte opere ale scriitorului, astfel încît ascensiunea celei de-a treia capodopere, *Pădurea spînzuraților* să fie receptată cu criterii cam analoge operelor numite. Poate că și nereușita romanului *Jar* să fi contribuit la nedreapta uitare și grăbita respingere a unei cărți ce se află, de fapt, printre cele mai bune proze analitice românești. Era, aici, o anume logică de simetrie — dacă i se conferise lui Rebreanu calitatea de romancier al maselor, de exponent al tipicului și ruralului nediferențiat, era firesc să nu i se acorde și titulatura de analist.

Și totuși, *Pădurea spînzuraților* e o carte de analiză. Dar acolo, oricît, războiul (așa de puțin prezent, de fapt, ca desfășurare epopeică și atît de acut ca fapt de conștiință...) putea folosi drept element de raliere aperceptivă la contextul epopeic al celor două capodopere amintite. La *Ciuleandra* însă, alibiul nu mai era îngăduit, caracterul analitic fiind evident. Plăcerea formulei creează criticilor opacități cînd scriitorul,

devenit delicvent, părăsește formula estetică în care fusese închis. Pe de altă parte, evoluția ulterioară a lui Rebreanu nu a reușit să creeze acele evidențe literare care să-l impună și ca analist. De aceea, în loc ca analistul din *Ciuleandra* să fie privit prin reușita din *Pădurea spînzuraților*, a fost privit prin nereușita (relativă) din *Jar*. Critica nouă s-a străduit, cu succes, să releve marile calități din *Ion* și *Răscoala*, dar a manifestat adesea aceeași opacitate față de proza analitică a marelui scriitor, nedreptățind *Ciuleandra*.

Acuzația principală a fost aceea de naturalism. Privite ușor, datele imediate par să confirme grozava bănuială. Puiu Faranga, feciorul unei familii boierești vechi și bogate, e căsătorit de energicul său tată, pentru a se evita degenerescența, cu o fată de țăran, Mădălina care — preparată ad hoc în pensioane elvețiene — devine distinsa doamnă Madeleine Faranga. Fără motiv, într-o zi, Puiu Faranga își ucide soția. Ca să-l salveze, tatăl — fost ministru de Justiție, om politic cu relații înalte — îl internează într-un sanatoriu, unde urmează să i se dea certificat de iresponsabilitate, cu ajutorul căruia băiatul să se poată duce în străinătate, pînă cînd „scandalul" va fi uitat. Planul se dovedește a fi bun, dar în ziua cînd referatul de iresponsabilitate redactat de medic e gata, Puiu înnebunește iremediabil și evident. Rezumată astfel, cartea pare a dovedi că socialului i s-a substituit patologicul și că factor dominant apare ereditatea. Dar să analizăm.

Mai întîi, cîteva precizări secundare. Într-un timp, în critica noastră conceptul de naturalism era folosit ca un coș de gunoi în care se arunca, cam la întîmplare, orice era iritant : platitudine și exces de analiză, ereditate, psihanaliză, pornografie, exces de amănunte etc. Toate acestea nu cristalizează împreună. Mult prea hulitul Zola e un realist social care, ca și Balzac, analizează resortul economic, cu idei mult mai avan-

sate decît autorul lui *Père Goriot* și cu nu mai puține pasaje obositor descriptive decît înainte-mergătorul său. Ereditatea era o descoperire a științei ce-l impresionase pe Zola, așa cum magnetismul îl fermecase pe Balzac, dar asemenea exagerări nu trebuie exagerate, mai ales că ereditatea, la un mod mai subtil dialectic, a fost confirmată de știința modernă ca unul dintre factorii reali ai formației individului.

Ca să revenim la *Ciuleandra*, nici nu e vorba aici de o patologie ereditară (tatăl lui Puiu e un om politic activ, cu succese pe planul contingentului și cu arta relațiilor utile), ci mai degrabă de o degenerescență socială, rezultat al endogamiei nobiliare și al modului de viață cunoscut. Mai mult, teoria e a bătrînului Faranga, nu a scriitorului. Cît privește nebunia, scriitorii au considerat că de vreme ce ea există în ume, poate fi reflectată și în literatură. În opera lui Shakespeare sau a lui Dostoievski sînt mai mulți demenți decît la Zola. Cehov *(Sala nr. 6)*, Caragiale *(O făclie de Paști)*, Pirandello *(Henric al IV-lea)*, Faulkner *(Zgomotul și furia)* etc. utilizează patologicul cu rezultate estetice, se pare, bune. Nebunia este esteticește neutră, important e cu ce scop o introduce scriitorul în operă, ce vrea să demonstreze dementul său. Nu e cazul, deci, nici să aprobăm, nici să dezaprobăm aprioric elementul patologic aflat într-o operă.

*Ciuleandra* începe cu un asasinat și se încheie cu o criză de nebunie; aceste elemente izbesc atenția cititorului, provoacă emoția dar nu constituie substanța cărții. Dacă facem abstracție — pentru necesitățile demonstrației — de nebunia lui Puiu Faranga, observăm că problema socială e inalterată, rechizitoriul făcut claselor exploatatoare inatacabil. Întreaga viață a antieroului e o penibilă inutilitate, huzur și desfrîu vulgar. Preocuparea intelectuală e nulă, frecventarea liceului și facultății, o formalitate anostă. În timpul războiului,

Scanned with OKEN Scanner

nici nu văzuse frontul, aranjat de același „bătrîn“ grijuliu la un P.S. din Iași. Acolo, într-o cameră caldă, cu o frumoasă actriță în brațe, „priveau tăcuți pe strada murdară cum treceau încet căruțe scîrțîitoare cu cadavre de exantematici, prin ninsoarea deasă“. Nu e nevoie de loc să rezum existența familiei moșierești, e de ajuns că tot ce reține autorul pentru dosarul Faranga e în sensul tipicității sociale, că toate, dar absolut toate elementele tind spre rechizitoriul unei clase.

Să revenim la asasinat. În momentul în care bătrînul moșier află că fiul său și-a strîns de gît femeia, nimeni nu bănuiește că această crimă e fapta unui nebun. Atunci, fostul ministru de Justiție pune în funcțiune aparatul de clasă pe care-l știa bine și care funcționa excelent. Nu numai tanti Matilde îl căinează pe bietul Puiu pentru năpastă, dar și prefectul Poliției, chemat urgent la telefon, și tînărul procuror de serviciu, fericiți amîndoi că bătrînul găsise o soluție perfectă : internarea în sanatoriu, declararea iresponsabilității. În sanatoriul de lux, Puiu va trăi ca-ntr-un hotel de lux. Iar dacă certificatul de iresponsabilitate nu va fi dat (din nefericire, directorul sanatoriului, bun prieten cu bătrînul Faranga, lipsește din țară, iar tînărul Ursu nu e prea maleabil), s-ar obține transferul la alt sanatoriu, cu un director om de înțeles fiindcă — e deviza fostului ministru de Justiție — „trăim doar între oameni și cu oameni“ (p. 96). Oricum, fiul unui boier nu poate fi judecat ca un criminal de rînd : „La nevoie nu voi permite“ (p. 97), declară influentul tată. Presa e potolită cu mijloacele cunoscute (p. 99). Caracterul de clasă al justiției burgheze apare cu o claritate subliniată, netulburată de elementul patologic din final, care nu intervine în argumentația scriitorului. Așadar, crima are funcția estetică de a precipita o situație latentă, de a face să funcționeze din plin mașinăria socială burgheză. De altfel, autorul nu

pierde din vedere starea de melancolie depresivă a Mădălinei, neadaptată la noul său mediu; implantația nu reușise, prilej de a se reliefa incompatibilitatea celor două realități sociale.

În roman, glasul Mădălinei-Madeleine nu se aude; purtătorul de cuvînt al țărănimii este doctorul Ursu, fiu de țăran, îndrăgostit din tinerețe (aici intervine o coincidență artificioasă) de fata pe care boierii i-au răpit-o. Autorul a simțit nevoia acestei simetrii, probabil, spre a da relațiilor dintre medic și pacient o altă dimensiune (alternanța corneilleană a doctorului Ursu între sentimentul firesc al răzbunării și conștiința profesională), a le încărca de tensiune, dar impresia de artificial nu se risipește... Oricum, funcția tînărului doctor în roman rămîne aceea de opozit al parazitului Puiu, omul serios, ridicat prin forțe proprii. El exprimă, în roman, atitudinea față de clasele profitoare, și nu se sfiește să-și declare ura față de ciocoi (p. 195—197). *Ciuleandra* este cel mai (voi fi acuzat că abuzez de această comparație, dar...) sadovenian roman al lui Rebreanu, putînd fi comparat cu *Venea o moară pe Siret*. Și acolo o fată „indelicată" de țăran e smulsă din mediul firesc, educată special în vederea însoțirii cu un boier, și acolo un omor curmă viața tinerei femei... Numai că, acolo, uciderea e un act de răzbunare al flăcăului ce o iubise pe fată, pe cînd, aici, iubitul din tinerețe se răzbună pe boier. Teza celor două romane este aceeași: incomunicabilitatea dintre țărănime și moșierime, opoziția lor de structură.

Ce rațiuni estetice l-au îndemnat pe Rebreanu să-l conducă pe tînărul trîntor la demență? Puiu Faranga asasinase. Spuneam că acest asasinat avea drept funcție să precipite anume fenomene, să dezvăluie altele, care, altfel, ar fi rămas ascunse. Crima trebuia să aibă însă o motivare și de-ar fi fost gelozie, cursul acțiunii ar fi luat altă direcție, iar teza cărții ar fi fost anulată; deci, explicația ce-i punea în lumină cel mai bine

Scanned with OKEN Scanner

ideea era a unui asasinat fără motiv, deci, pentru Mădălina, fără vină. În afară de asta, Rebreanu sugerează cu finețe că pentru oameni la care frîna morală s-a rupt, care consideră că pot face orice, din interes sau plăcere, suprimarea unui om nu constituie ceva cutremurător, oribil. E de remarcat, însă, că Rebreanu a fost totdeauna preocupat de natura obsesională a procesului de gîndire. Nu numai în *Pădurea spînzuraților*, dar și în *Ion* sau *Răscoala*, ca să nu mai amintim de celelalte cărți, gîndirea nu e continuă și lineară, ci procedează prin aglomerări și salturi. Elemente insignifiante în sine (aici cifra 13 sau jocul Ciuleandra) capătă forță de a atrage și concentra gîndurile, un timp, de a le structura. Rebreanu înțelegea că procesul gîndirii nu e aristotelic discursiv, ci dialectic. Studiul structurilor formale (aglutinarea unor idei în jurul unui pretext secundar) îl preocupa și e posibil ca demența lui Faranga să-i fi servit drept măritor, în analiza curgerii reale a gîndirii, nebunia fiind aici o chestiune doar de grad. Impresia de „trudnică", pe care le-a dat-o unora gîndirea eroilor lui Rebreanu este falsă; de fapt, se trece de la stadiul discursiv, curgător, de redare a gîndirii, la un stadiu mai profund și mai real. Cu timpul va trebui să recunoaștem că Liviu Rebreanu, și în domeniul prozei analitice, știa mult mai mult decît s-a crezut la început.

Scanned with OKEN Scanner

## PĂRERI LITERARE

Ideile, măcar cele de bază, trebuie neapărat precizate în discuții, altfel totul se poate mărunți în polemică sterilă. Precizările sînt cu atît mai necesare aici cu cît chiar termenul de realism, atît de des folosit în critică, fundamental în activitatea noastră, are — zice Dumitru Micu într-un articol judicios — o dublă accepție. Or, pe de o parte, numeroase greșeli s-au săvîrșit în critică prin confundarea celor două accepții ale termenului, pe de alta, și alte concepte importante au două accepții (clasicism, romantism). În sfîrșit, problema e serioasă pentru înțelegerea întregii istorii a literaturii (nu numai românești), cît și pentru dezvoltarea pe mai departe a literaturii noastre, fiindcă greșita înțelegere a termenului de realism, mai bine-zis confuzia dintre realism și realism-critic a furnizat argumente penibile multor critici.

Deci, cum știm cu toții, conceptul de realism are (cel puțin) două accepții : aceea de realism-critic, mișcare literară ce se desfășoară cam între 1850 și primul război mondial, și asupra căreia vom reveni, și o alta „care a fost lărgită pînă într-atîta încît să denumească direcția fundamentală a dezvoltării artei universale de la originile ei pînă în prezent“ (D. Micu). Deși este elementar că sferele celor două concepte nu pot coincide, destui critici au realizat un fel de transfer de conținut, de contaminare conceptuală, de la primul termen (restrîns) la celălalt (foarte larg). Altfel zicînd, nu o dată istoricii literari, extinzînd regulile realismului critic la specificul realismului în general, au anulat tot ce nu era specific sferei restrînse, reținînd numai ceea ce se asemăna cît de cît cu semnalmentele ei. În felul acesta, Dante, Shakespeare, Rabelais puteau fi reduși la Balzac; Dostoievski, Creangă,

Scanned with OKEN Scanner

Sadoveanu — anexați realismului critic, iar ceea ce nu intra de loc în acest pat al lui Procust — eliminat ca antirealist. Cît privește literatura secolului XX, care în cea mai mare măsură a ieșit din albia realismului critic, ea era confruntată de unii critici tot cu schema teoretică a realismului critic, operație cu totul inadecvată ce ducea la anularea celor mai semnificative opere ale veacului nostru.

De fapt, realismul critic nu a fost decît un moment al dezvoltării realismului, și cu toate izbînzile sale literare, aș șovăi să-l consider momentul cel mai înalt. Părerea după care clasicismul, romantismul, realismul-critic ar reprezenta trei trepte suitoare, sper că nu mai are apărători, mai ales dacă foștii adepți ai imaginii literaturii-scară au avut vreme să citească în clasicii marxismului texte cunoscute în care se combate această dulce viziune simplistă. Dacă mai e necesar, să reamintesc că realismul critic rareori poate fi găsit în stare chimic-pură (Balzac era în mare măsură romantic, ca și, la noi, N. Filimon; romantismul e uneori dominant la Flaubert, prezent încă la Stendhal și Maupassant; opera lui I. L. Caragiale are, cel mai adesea, o structură clasică; încadrarea lui Cehov în acest tipar e, cred, destul de hazardată; Tolstoi, introducînd o viziune dialectică a caracterelor, dă o lovitură mortală practicii moștenite de realismul-critic de la clasicism, a „unității de caracter“ etc.). Cît privește trăsăturile poeziei realist-critice, îmi e foarte greu să le enumăr. Să lăsăm deci realismul-critic, care a fost îndelung studiat, și să trecem mai departe.

Ce ar fi deci realismul, în accepția sa universală, și eternă? Fără a dori să dau o definiție completă, aș spune că el este *un raport*, *raportul dintre artă și realitate*, altfel zicînd, *prezența realității în artă*. În acest sens, cred că realismul nu e un curent, o mișcare, o tendință și nu l-aș pune în balans cu romantismul

Scanned with OKEN Scanner

(al cărui complement și contrar este clasicismul). Se poate deci vorbi de *gradul de realism al clasicismului, al romantismului, al simbolismului, de gradul de realism al lui Courbet, Van Gogh și Picasso, de gradul de realism al lui Eschil, Petrarca, Sadoveanu, Kafka.* Dat fiind că orice operă de artă e o imagine a realității, un reflex al ei, chiar dacă uneori răsucită, deformată, orice operă de artă are, trebuie să aibă, pentru a fi viabilă, elemente de real fiindcă, *ex nihilo nihil.* Dar de la elemente de realism la realism, ca atare, e o diferență cantitativă și calitativă. Faptul că orice operă (viabilă) conține elemente de realism nu înseamnă că orice operă este necesar realistă. Important e dacă imaginea realului e deformată, mutilată și aproape anulată, sau dimpotrivă, exactă, puternică, veridică.

Ajunși la acest punct, care pare final, ne găsim însă asediați de întrebări. Dacă realismul unor Botticelli, David, Ver Meer, Courbet, Repin, Grigorescu e dincolo de discuție, vom azvîrli oare în afara realismului arta populară, extrem stilizată, vechea artă chineză, plină de dragoni verzi, arta unor Grunewald, Jeronimus Bosch, El Greco, Goya, Van Gogh, Matisse...? Nu ar fi cam scump plătit un asemenea realism? În literatură, nimeni n-a pus la îndoială cu seriozitate folclorul, deși extrema stilizare, aspirația la mit, simbolul, fantasticul nu se potrivesc canoanelor realismului critic... Marea muzicalitate a versului, privită cu suspiciune de unii comentatori ai simbolismului, este iertată poetului popular și lui Eminescu, deși — e cazul să reamintim — unul din izvoarele simbolismului e folclorul. Cei ce confundă realismul cu realismul-critic au o slăbiciune inexplicabilă pentru romantism, căruia i se trece cu vederea abuzul de supranatural. Cît privește o mare parte din literatura contemporană, interesul pentru simbol, pentru sinteză, pentru stilizare este atît de evident,

Scanned with OKEN Scanner

încît criticul realist-critic preferă să le ignore, dacă nu scormone într-însele spre a descoperi elemente, oricît de infime, de post-balzacianism.

De fapt e vorba, în literatură, de un raport delicat între individualizare și generalizare, iar diversele școli și curente pendulează de o parte și alta a unei fuziuni teoretic ideale. Realismul-critic a pus un accent marcat pe individual și particular, care încearcă să fie considerat de unii drept caracteristica esențială (împreună cu verosimilul) a realismului în general. Mă grăbesc să adaug că cei mai mari prozatori dintre realiștii-critici (și insinuez că poate tocmai de aceea sînt mari...) au forță de generalizare, obținută mai ales prin tipicizare. Iar cine știe să citească va observa că aceștia nu au ignorat simbolul. În pendularea particular-general a literaturii, există însă două limite mortale : generalul care a renunțat la real, la concret, moare de inaniție; particularul care a renunțat la orice încercare de generalizare eșuează fie în patologie, fie în platul descriptivism.

Cuvîntul a fost rostit : descriptivism. Aceasta a fost, cred, negația internă a realismului critic fiindcă, arta fiind selecție, presupune un criteriu selectiv. Descripția conștiincioasă, banală, neluminată de idee a dus la naturalism (și la „noul val", care e o reeditare a naturalismului), exagerare a unei trăsături implicate în realismul critic. Și astăzi, încă, descriptivismul mai bîntuie uneori prin proza noastră, iar în asemenea cazuri, autorul, notar conștiincios și prea plicticos al stării civile, e lăudat pentru realismul său, căci „el ne redă realitatea așa cum este ea". Dar, am mai spus și cu alt prilej, literatura nu este mimezis, sau, în orice caz, nu poate fi numai atît, după cum prozatorul nu e zugrav, ci pictor, adică e selectiv, reliefează o tendință, o idee, creează o viziune. Esențial, în realism, nu mi se pare redarea obiectului, ci surprinderea

Scanned with OKEN Scanner

mișcării, a semnificației. Artistul surprinde o semnificație a realului și în măsura în care această semnificație există în obiect, artistul e realist. Procedeele tehnice, de reliefare a semnificației, pot fi numeroase; ele ne interesează doar în măsura în care reușesc să degajeze (sau să ascundă, să acopere) semnificația; și ne interesează, în cel mai înalt grad, sensul ideologic al semnificației dacă semnificația e reală, majoră, sau minoră, sau inexistentă. Adică, principalul criteriu rămîne conținutul.

Ideea că există o accepție a realismului, ce depășește sfera specifică a realismului critic, pare a fi acceptată de majoritatea criticilor onorabili, împreună cu corolarul ei, după care nu folosirea sau nefolosirea unor procedee tehnice dau sau nu caracterul realist al operei. Acest consens e deosebit de important și cu urmări fertile, cred, în domeniul criticii aplicate; totuși, deosebiri de păreri s-au manifestat, deosebiri pe care le-am putea concentra în două categorii distincte. Pentru unii dintre criticii noștri, realismul este, în orice caz, mimezis, pentru alții (Dumitru Micu și cu mine), nu. Argumentele celor care susțin prima ipoteză sînt solide, numai că ei au creat noi probleme, pe care vor trebui să le soluționeze, într-un fel sau altul; anume, ei sugerează că, în afară de realism și antirealism, ar mai exista o sferă foarte largă a artei, neutră din punctul de vedere care ne interesează, un arealism, deci. Foarte bine, numai că în cazul acesta este absolut necesar să se precizeze conținutul acestei sfere, altfel rămînem în vagul desăvîrșit. Dacă se va spune că sfera arealismului conține clasicismul grec și francez, romantismul, simbolismul, literatura contemporană plus folclorul (în cea mai mare parte a lui), artele asiatice și africane, înseamnă că foarte puțin din artă rămîne în domeniul realismului, că, practic, el se reduce aproape numai la realismul critic căruia i se mai adaugă David,

Scanned with OKEN Scanner

Courbet, Roger Martin du Gard, Carlo Levi și Vlahuță, ceea ce — oricum — e puțin. Cît privește aplicarea conceptului de realism-mimezis la poezie, rezultatul ar fi extrem de sărăcăcios.

Nici ipoteza susținută de Dumitru Micu și de mine nu e fără cusur. Preocupați să lărgim sfera realismului, nu ne-am preocupat să-i găsim limitele. Un realism nețărmurit e un nonsens, fiindcă orice noțiune se definește prin delimitare. Pentru D. Micu realismul e valoare, iar nonrealismul e nonvaloare; pentru Ion Pascadi, care conferă, de asemenea, realismului, o sferă foarte largă, realismul e neutru estetic, în sensul că nu conferă *ipso facto* valoarea artistică. Rămîne să se precizeze ce se află dincolo de granițele realismului, spre a înțelege mai exact ce este dincoace. În ceea ce mă privește, susținînd că realismul nu e un curent ci un raport, consider implicit că el se aplică (poate fi aplicat) la artă în ansamblul ei, ceea ce nu înseamnă de loc că întreaga artă (valabilă) e realistă, dar că orice operă, pentru a fi viabilă, trebuie să conțină un anume grad de realism, adică să fie, măcar într-o oarecare măsură, impregnată de realitate.

Cîteva precizări. Cred că arta e un raport anumit între imaginea realității și semnificația ei, între înfățișarea și depășirea ei. Că acest anume raport cunoaște oscilații, că el nu este identic în clasicism, romantism sau realism critic, e clar, dar e necesar ca ambii termeni să existe. Dacă literatura (ca să ne limităm la acest aspect) rămîne la descrierea realului și nu-i surprinde semnificațiile, ea încetează de a mai avea valoare și eu cred că, de fapt, ea încetează de a mai fi realistă fiindcă realul e în mișcare, iar a-i ignora dinamica înseamnă nu numai a-l sărăci, dar a-l deforma. Invers, încercarea de a extrage esența, semnificația, mișcarea, făcînd abstracție de imaginea realului, înseamnă pierderea substanței, *ergo*, degradarea

artei. Așadar, mimezis-ul intră ca unul dintre elemente în componența artei, preponderent uneori (clasicism, neoclasicism, realism-critic), cu rol diminuant alteori. A rămîne însă la mimezis, ca indicator al realismului înseamnă a nega că literatura, și arta în genere, reprezeintă și transfigurează într-o mișcare unică. Deci la întrebarea dacă realismul (ca prezență a realității în artă) constituie implicit o judecată de valoare, voi răspunde că el intră în compoziția judecății de valoare ca element esențial, fără a fi singurul. Se poate răspunde că Dostoievski este totuși scriitor mai mare decît Brătescu-Voinești, sau Blaga decît Coșbuc. E adevărat, numai că eroarea aici constă în a reduce realismul la descriptivism („el redă...").

Probleme sînt, însă, mai multe; nu e suficient să depășești, să semnifici, important e și ce semnifici. E o tendință reală a realului, sau una inexistentă, sau nesemnificativă? Ceea ce nu trebuie să uite niciodată nici un estetician este că arta e o expresie a omului, și ca atare nu descrierea, nu epica sînt esențiale, ci umanitatea operei, adică ceea ce se spune despre om. Eu nu pot despărți realismul de substanța umană a operei. S-a vorbit mult despre Kafka... Este un scriitor antirealist (absurd), realist sau... arealist? În *Castelul*, *Procesul* sau *America*, descrierea e făcută cu precizie balzaciană. Totul e descris exact, amănunțit. Important, la Kafka, nu e însă descrierea, mimezis-ul, narațiunea ca atare (perfect coerentă), ci semnificația. Ce semnifică, de fapt, Kafka? Omul, în societatea burgheză, este alienat, hăituit, oprimat, suprimat. Nu este asta o tendință fundamentală a societății burgheze, nu e omul acesta caracteristic pentru acea largă categorie de indivizi care nu au luat cunoștință de esența orînduirii respective, depășind-o, ci rămînînd victima ei? Omul kafkian nu

e un revoltat, dar e o victimă, iar Kafka a descris, ca şi Balzac, mecanismul societăţii burgheze în altă epocă.

Distrugerea fiinţei umane apare ca un fenomen abstract fiindcă ea nu este împilare personală ci este exercitată de un sistem în care vina, răspunderea nu sînt individualizate. Perspectiva abstractă provine din aceea că omul care nu înţelege procesul alienării nu poate afla pe cineva cu care să se explice, fiindcă toţi, deşi implicaţi, nu sînt nici responsabili individual, nici conştienţi, ci simple rotiţe într-un mecanism complicat dar teribil, perspectiva abstractă traduce sentimentul omului de a fi anulat de un mecanism riguros şi neînţeles. Absurdul kafkian e şi el o perspectivă, şi anume aceea serială şi categorială a omului judecat a fi o piesă a unei maşinării, o cifră într-un calcul, purtător, sau nu, al unei caracteristici. Cineva dispune de viaţa lui, ia hotărîri în ceea ce-l priveşte... Cine? caută el desperat şi ahtiat să afle... Şi nu află, fiindcă e vorba de un sistem, iar nu de o persoană.

Aşadar, la Kafka, societatea nu e absurdă, iraţională, ea însă apare ca atare omului strivit de sistemul capitalist şi care nu s-a ridicat la înţelegerea revoluţionară. Unui marxist îi este însă limpede care sînt forţele ce îl oprimă, îl manevrează şi îl ucid pe Joseph K. A fost Kafka profet, vestind lumea de groază a fascismului? E neîndoielnic că el descrie tulburător de exact universul concentraţionar. Dar nu e vorba de profeţie, ci de acea capacitate a marilor scriitori de a sesiza tendinţa mişcării realului. Kafka a fost profet în măsura în care a fost şi Balzac, descriind mai degrabă societatea celui de-al treilea imperiu, decît a vremii lui (Thibaudet), adică în măsura în care a surprins o tendinţă ce, hipertrofiindu-se, avea să devină, pentru un timp, o oroare dominantă. Evident, universul kafkian nu exprimă întreaga societate, lipsindu-i coordonata revoluţionară, dar nu e obligator ca o operă ăs-

Scanned with OKEN Scanner

cuprindă întreaga societate, și apoi cel ce citește *Procesul* nu va rămîne cu simpatie pentru societatea burgheză, dimpotrivă. Sigur că problemele sînt mai complicate, mai ales că în romanul parabolic semnificațiile sînt în evantai, o singură explicație nu acoperă toate latențele simbolice. Dar eu nu am scris aici un studiu despre Kafka, ci am exemplificat o ipoteză. Există în literatura parabolică o deplasare dinspre concretul istoric spre eternul uman — ca și în clasicism —, ce trebuie privită cu multă atenție, fiindcă se poate întîmpla ca autorul parabolic, vrînd să semnifice prea mult, să nu mai semnifice nimic.

Avea dreptate George Munteanu să remarce că discuția despre realism s-a alimentat mai ales din proză și că aplicarea conceptului de realism la poezie presupune adaptarea la specific; nu e în intenția mea să eludez problema, ci doar să o amîn pentru a putea face aceste precizări.

Această formulă: „lirica filozofică" revine cu o frecvență, în ultimul timp, atît de mare, încît solicită o cercetare atentă. Formulele au avantajul clarității și dezavantajul ambiguității, dublă valență ce provine din aceeași operație a spiritului, concentrarea. Extrăgînd esența dintr-un fenomen divers, complex, uneori contradictoriu, ea sintetizează, clarifică, dar poartă în posibilele sale aplicații la un concret divers, complex, uneori contradictoriu, primejdia sensurilor multiple. De aici, nu concluzia părăsirii, ci a folosirii precaute. Adică, revenind la „lirica filozofică" — formulă acceptabilă fiindcă exprimă o realitate artistică — e necesar întîi să disociem. La prima vedere, o neclaritate formală, ce nu ne va reține, este de semnalat totuși. Ce este „lirica filozofică" — în ordine formală: gen, specie, modalitate? Nici una. De aici nu rezultă că nu există. Vorbim de lirica erotică, de cea cetățenească etc., de ce, deci, nu de cea filozofică?... Or, aici

Scanned with OKEN Scanner

tocmai e de precizat: lirica filozofică se poate manifesta în oricare din departamentele administrative ale poeziei, mai mult, ea poate fi pastel, poezie de dragoste, patriotică — sau orice alt fel de poezie. Aș zice că lirica filozofică nu este o categorie de poezie, ci o calitate a ei. Și nu numai că nu este o categorie, dar, mai ales, nu trebuie să fie.

Cînd spunem: lirică erotică, subînțelegem, implicit, o altă întindere a poeziei care e non-erotică sau a-erotică; dar cînd spunem „lirică filozofică", înțelegem oare prin aceasta, implicit, că există alt domeniu al poeziei, opac filozofiei sau chiar ostil ei? În alți termeni, delegăm doar un sector al liricii să-și asume în exclusivitate misiunea de a gîndi, dispensîndu-le pe celelalte de o asemenea corvoadă? Greu de acceptat; căci, o caracteristică a poeziei noastre, decurgînd tocmai din calitatea omului comunist de a nu despărți gîndirea de acțiune, este tocmai aceea de a contopi cele două funcții umane, dacă nu într-o simultaneitate, într-un proces dialectic. Meditația, contemplarea sînt o formă a gîndirii, mai exact, un moment al ei, așa cum acțiunea e un alt moment, în succesiunea dialectică. În poezia noastră contemporană — mă refer la partea ei valabilă artistic, fiindcă doar aceea interesează — nu se mai operează o disjuncție între meditație și acțiune; de aceea, citind în diferite cronici felicitările adresate unor poeți pentru reușitele lor în lirica filozofică sau sfatul dat altora de a părăsi acel domeniu, teamă îmi e că, pornindu-se de la ambiguitatea unei formule, să nu ne întoarcem la o disjuncție de mult depășită. Vrînd, adică, să încurajăm poezia de idei, spiritul filozofic în poezie, ceea ce e foarte, foarte bine, să nu creăm o dispensă de gîndire altor zone, să nu încurajăm alte domenii ale liricii la o renunțare, de nimeni dorită, la gîndire. Căci poezia noastră nu poate fi o descripție, ci o semnificație.

Scanned with OKEN Scanner

Poezia, ca mod anume de expresie a omului total, nu poate renunța la nimic din ceea ce este esențial pentru om, fără a-i mutila imaginea acestuia. Lirica nu poate demisiona de la nici una din funcțiile esențiale ale omului, fără a demisiona de la propria sa esență. O poezie deci — sau un poet — care ar renunța, de pildă, la demnitate, la dreptul cetățeanului de a denunța războiul și pe cei ce-l vor, la datoria lui de a fi pasionat de construcția unei societăți fără precedent, în propria lui țară, de a acționa ca un factor activ al acestei construcții, o asemenea poezie sau un asemenea poet ar fi o imagine mutilată a omului contemporan. Cei ce au salutat îndelung, prin articole, lirica filozofică, au pornit de la o realitate și anume: îmbogățirea liricii noastre cu noi teme și preocupări. Citîndu-se foarte convingător și amplu din creația recentă a unor poeți (Tudor Arghezi, Mihai Beniuc, Maria Banuș, Eugen Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Nina Cassian, A. E. Baconsky, Veronica Porumbacu, Geo Dumitrescu, Nichita Stănescu etc.) — s-a observat o tendință reflexivă sporită, o creștere a meditației poetice în fața problemelor vîrstei, a morții, a trăiniciei operei create etc. Observația e justă, cu corectivele că unii dintre cei amintiți au obișnuința meditației filozofice de mult, că nu numai cei amintiți, ci și alții o au, că nu numai temele citate sînt propice filozofiei lirice. Îmbogățirea literaturii noastre cu noi probleme e firească și sporul consemnat face parte dintr-un proces evolutiv continuu, de exprimare integrală a omului comunist. Acest spor îl salutăm cu bucurie, fără a opune meditația acțiunii, sau meditația lirică altor domenii ale liricului.

O ambiguitate — alta — a formulei se referă la modul de exprimare — specific — al filozofiei în poezie. Timpul e trecut cînd tractate de astronomie, agrotehnică și medicină se re-

Scanned with OKEN Scanner

dactau în versuri, de secole nu se mai încearcă așa ceva, nu e deci nici o primejdie să ne aflăm în fața unor tractate și manuale științifice drapate în toga poeziei. Nu e de loc însă în afara oricărei posibilități, poate chiar e previzibil, ca elogiile aduse liricii filozofice să ne pună în fața unor expuneri rimate, eventual bine, eventual cu mici metafore presărate și cu dulci imversiuni poetice (măiestrie!) în care să se spună adevăruri binecunoscute și unanim acceptate. Nu e de mirare că asemenea producții să se dea drept lirică filozofică, cît timp critica literară nu va afirma răspicat, teoretic și concret, că poezia nu este nuvelă în versuri, nici articol, nici eseu, nici anecdotă (toate versificate), că nu este nimic din toate acestea, ci este ea însăși. Fără a-și rupe legăturile fertile cu toate activitățile umane, fără a se izola de loc de alte arte, ea nu are drept justificare decît aceea de a exprima omul, în modul său propriu. Căci, chiar fără a defini poezia — operație mult prea complicată —, o putem despărți de ceea ce nu este, adică de versificație. Expunerea conceptuală, cu metaforă sau fără, cu epitete ornante sau fără, nu este poezie. Reținem de aici că gîndirea filozofică nu constituie un domeniu anume al poeziei (lirica filozofică), ci trebuie să se aplice în procesul de creație al întregii noastre poezii; reținem, de asemenea, că poezia nu poate fi altceva decît ea însăși, adică exprimare completă a omului comunist, în imagini poetice, înțelegînd prin imagini nu metafore, nu epitete ornante, ci o metaforă globală (o viziune — spune G. Călinescu), încifrînd o idee fundamentală. O poezie fără idei ar fi o poezie decapitată.

Marea poezie a fost totdeauna o poezie a marilor idei. Ceea ce era însă înainte excepție devine în epoca noastră necesitate artistică, fiindcă, epocă a problemelor fundamentale, a unei alegeri ce nu e numai politică, implicînd straturile cele mai

Scanned with OKEN Scanner

adînci ale sensibilității, contemporaneitatea ridică artistului alternativa : a fugi de răspundere, sau a o asuma. Ce efecte dezastruoase are fuga de probleme în artă nu mai e nevoie să demonstrăm. Asumîndu-și răspunderea, însă, artistul contemporan poartă cu el, tot timpul, problemele ce iradiază asupra întregii sale personalități. Uneori, poezia e senzație, alteori, o stare de spirit — e adevărat; dar senzația și afectivitatea au fost ele însele sensibilizate astfel încît expresia lor artistică este socială și politică, prin însăși natura lucrurilor. Aceeași observație despre descripție și fapt, în poezie : ele nu interesează prin ele însele, ci prin semnificația lor. Poezia contemporană nu narează, nu descrie, nu pictează, nu redă : ea semnifică! Deviza horațiană trebuie inversată : *NON ut pictura poesis.* Or, senzația, starea afectivă, faptul — pentru a putea semnifica —, trebuie să conțină grăuntele radioactiv al ideii.

Sensibilitatea contemporană suportă greu, în poezie, senzația, afectul sau faptul ca atare, nu e satisfăcută de episodul amoros sau de farmecul cu care e descrisă natura — tinde la integrarea datului (oricare ar fi) într-o structură, și tocmai această integrare reflectă semnificația. O altă tendință operează în același sens : integrarea datului poetic în structura omului total. Altfel zicînd, poezia modernă nu se poate limita la elemente sau episoade izolate, ci le prezintă ca fiind o expresie a unei totalități, fie că e vorba de totalitatea omului, fie de momente din istoria societății sau a patriei. Firește, se poate spune că marii poeți au făcut așa, fie ei Dante, Goethe, Eminescu sau Hugo; e adevărat, dar aceasta e o dovadă mai mult că marii poeți vestesc viitorul. Cînd vorbim de sensibilitate modernă înseamnă că problema se pune pentru poezie în ansamblul ei. Or, e caracteristic vremii noastre că filozofia a invadat arta. Afirmația e valabilă în ambele

Scanned with OKEN Scanner

sensuri : sensibilitatea artistului la istorie, la etică, la filozofie — adică la înțelegerea fenomenelor în ansamblul lor; de asemenea, conceptele se sensibilizează și ele, impregnate de experiența umană, de patetismul ei; adică, în epoca noastră, conceptele nu mai sînt „reci abstracțiuni", ci realități încărcate cu dinamită afectivă.

Modurile specifice de exprimare ale ideii în poezie sînt — chiar de ne-am referi doar la ultimele volume apărute — prea numeroase spre a le indica măcar. M-am grăbit doar să argumentez contra retoricii și a narațiunii descriptive. Lăsînd cîmp modalităților cît și originalității fiecăruia, folosim ca stea polară capacitatea spre a le indica măcar. Să ne referim totuși la o proprietate modernă a ideii poetice, provenită din modificările structurale pe care le-au înregistrat coordonatele universului poetic. G. Călinescu a fundamentat noțiunea de univers poetic, aplicînd-o analitic cu strălucire la opera eminesciană — așa că explicații nu mai sînt necesare. Examinarea coordonatelor universului poetic — spațiu și timp — este totdeauna revelatoare pentru conținutul de idei al operei. Este caracteristic multor poeți trecerea de la prezentul-senzație la un timp proiectat înspre trecut și spre viitor, nu ca refugiu, ci tocmai ca integrare într-o totalitate. Uneori, poetul se proiectează fantastic în trecut și viitor, iar timpul devine istorie. Spațiul se extinde și el ca viziune și afectivitate. Spațiul s-a dilatat, distanța afectivă s-a abolit, poeții tresar la evenimentele ce se petrec pe alte continente ca și cînd ele ar avea loc lîngă ei. Viziunea poetică înglobează adesea țări și continente într-o privire sintetică. Dar modificarea cea mai profundă ce se petrece este aceea a încorporării afective a spațiului cosmic. Nu e vorba de o lărgire a spațiului, ci a viziunii, nu e vorba de o extindere în suprafață, ci de o amplificare a semnificațiilor. Dimensiunile spațiale sînt, în poezie,

Scanned with OKEN Scanner

dimensiunile umane, ele arată doar creșterea forței umanității. Despre orice ne-ar vorbi poezia, ceea ce importă e semnificația pe care poetul știe s-o extragă fiindcă, în poezia noastră, omul rămîne măsura tuturor lucrurilor.

Se discută mult și despre critică și e firesc să fie așa fiindcă, măcar din cînd în cînd, e necesar să te întrebi, de nu asupra eficienței profesiunii pe care o practici — ce tinde să se transforme cu vîrsta din vocație în fatalitate —, cel puțin asupra puterilor și limitelor unor tehnici. Există, desigur, indivizi încîntați de orice scriu, numai că beatitudinea nu e propice schimbului de păreri și îngerii judecății de valoare, candizi precum copiii, nu pot fi tulburați în perfectul lor echilibru autoestimativ. Nici nu e nevoie. Se poate observa în articolele despre critică o contradicție internă : pe de o parte, se cere o critică totală, absolută, care să însumeze toate perspectivele, unghiurile de vedere, tehnicile critice posibile; dar, pe de altă parte, fiecare pune accente asupra unei laturi sau alteia, își manifestă deci o preferință. Multilateralitatea pare un bun cîștigat. Într-adevăr, opera de artă e imagine a realității social istorice, rezultată dintr-o epocă, dintr-o clasă, dintr-o tradiție culturală anume; ea este expresia sensibilității specifice a unui popor, adică a unei colectivități continue, cu o anume experiență istorică, generînd acea sensibilitate specifică.

Dar opera este, în același timp, și expresia unei personalități, adică a unei biografii (sensibilitatea specifică evoluînd într-un mediu social dat), a unui autor cu preferințe, idiosincrazii, obsesii etc. Opera însăși e receptată de un public dat și receptarea valorii își are istoria ei socială și psihologică. Oferind material de studiu pentru sociolog, istoric, psiholog și filozof, opera este o realitate estetică, putînd fi privită ca atare. O cuprindere a ei din toate părțile e necesară unei

Scanned with OKEN Scanner

înțelegeri globale. De altfel, separarea dintre discipline nici nu e atît de desăvîrșită. Gradul de reprezentabilitate social istorică e unul din elementele judecății de valoare. Profunzimea înțelegerii filozofice, vastitatea problematică nu pot fi ignorate în stabilirea valorii lui Eminescu, Arghezi, Blaga, Ion Barbu... Marile descoperiri de ordin psihologic la Shakespeare sau Dostoievski sînt constituante în recunoașterea valorii acestor scriitori. De altfel, cei ce resping ajutorul psihologiei, din teamă de eclectism, par a uita că socialul devine estetic trecînd prin psihologic, că legea socială se potențează estetic în și prin biografic. Așa cum nu poate exista psihologic meta- (sau a-) social, nu poate fi social care să nu se manifeste ca psihologic. Biografia e aceea ce transformă legitatea socială în operă, adică în unicat.

Oricum, a elimina toate aceste perspective neestetice înseamnă a condamna critica la sterilitate; adică, la aplicarea pedantă a unor norme estetice (care? clasiciste? romantice? simboliste? realist-critice? moderne?), adică a reduce arta la meșteșug (norme + tehnică). Experiența s-a făcut, se știe cu ce rezultate. Iar cînd recurgem la talent, să recunoaștem că e o problemă de psihologie. De altfel, judecata de valoare (ar putea fi redusă la psihologia receptării) este în mișcare, nu rămîne egală cu ea însăși. Clasicii înșiși trec prin conuri de umbră, sînt redescoperiți etc. Chiar operele ce par a se fi bucurat de o prețuire statornică și unanimă au fost altfel interpretate și din alte cauze acceptate. Opera e deci un dublu dialog, între epocă și artist, între artist și cititori. Judecata de valoare nu e absolută, ci relativă, nu e un dat încremenit, ci un fenomen în mișcare.

Dacă e adevărat că toți marii critici au acceptat în principiu pluralitatea explicativă, în practică, fiecare accentuează, conform vederilor, pregătirii, temperamentului, asupra unei

Scanned with OKEN Scanner

laturi, unei tehnici critice. Critica absolută, omnidimensională, e (poate) posibilă în principiu, realizabilă (poate) într-o mare monografie și e cu siguranță o frumoasă aspirație a fiecăruia. Dar, așa cum literatura unui popor e cu atît mai admirabilă cu cît exprimă toate valențele într-o bogăție de modalități, așa și critica poate îngădui perspective și tehnici deosebite, creînd specializări. Serios făcută, o sociologie a operei e foarte utilă, cum interesant poate fi eseul filozofic cu pretext în literatură sau recompunerea unei existențe prin documente etc. Avem nevoie de monografii ale curentelor, ale revistelor, ale scriitorilor, descoperind ce e propriu fiecărui artist dar și ce caracterizează sintetic o epocă.

Că un semizeu va realiza singur dezideratele întregii critici, de ce n-am crede-o? Pînă atunci, rămîn convins că un asemenea rezultat poate fi doar operă colectivă. Ar fi necesar, cred, să manifestăm preferințe unilaterale, măcar teoretic. De-abia atunci ne-am putea delimita, deci dialoga fertil. Dar să nu fetișizăm nici o tehnică. La urma urmei, critica e creatoare cînd reușește să sporească real cunoașterea, cînd aduce idei noi și interesante. Cît privește harul, mai mirean spus, talentul, cine nu vrea să-l aibă? De discutat, tot despre modalitățile critice, putem însă discuta. E nevoie doar de o opțiune preferențială și de-abia din practică vom putea deduce virtuțile și limitele fiecărei modalități. În ceea ce mă privește, cred că opera e o idee trecută printr-o experiență esențială exprimată într-o viziune artistică despre lume. Ar fi prin urmare trei factori importanți: ideea, experiența (ca idee realizată în praxis), viziunea artistică. Numai potențarea extremă a celor trei elemente creează capodopera, slăbiciunea unuia scade valoarea ansamblului.

Nu cred într-o estetică a formei, disjuncția conținut-formă duce la un nonsens. Există un conținut exprimat după

Scanned with OKEN Scanner

propriile sale necesități; expresia nu poate exista independent de ceea ce este exprimat. Evident, capodoperele sînt rare, cele mai multe opere nuanțează un model și e firesc ca să fie judecate de cronicar după normele modelului acceptat de scriitor, dar normele modelului sînt expresia necesară, nerepetabilă a unei realități interioare. Iată de ce, de vom aplica normele romanului balzacian lui Dostoievski, Proust, James Joyce, Kafka, sau lui Sadoveanu, conchidem inadecvat. Or, autonomia esteticului obligă la o estetică formală, iar aceasta mi se pare improbabilă fiindcă, din principiu , capodopera e unică, nu respectă normele estetice, își creează altele, proprii. Cronicarul literar, operînd cu serii, poate folosi, desigur, norme estetice; dar dacă întîlnește o carte din altă serie, sau o capodoperă, el riscă să o condamne din fidelitate estetică (spun „riscă", fiindcă rușinea e a lui, nu a capodoperei). Evident, ceea ce am spus se poate răstălmăci, cu puțină rea-credință. Oricum, sînt necesare completări.

Solidarități estetice, evident, există, corpuri normative constituite, coerente în ele însele; unele au avut o existență atît de îndelungată, și necontestată (clasicismul) încît au părut generațiilor succesive drept estetica însăși. O judecată curat estetică se poate practica în acest cadru normativ; dar estetica formală unică nu mai există de mult. Dacă mari critici (Sainte-Beuve, Ibrăileanu, Lovinescu) au putut săvîrși mari erori în judecata de valoare (prea știute pentru a le reaminti), nu a fost din lipsă de gust, ci fiindcă au aplicat un cod normativ unor opere ce se reclamau de la un alt corp estetic. Totuși, cu precauții, se poate practica o cronică literară care să judece și „forma", numai cu conștiința relativității corpurilor normative, fără a respinge un roman fiindcă nu respectă anacronismul realist-critic sau un poem pentru că nu respectă logica poetică vlahuțistă. Asta nu înseamnă anarhie

Scanned with OKEN Scanner

estetică : fiecare operă, chiar și cea mai originală, respectă o unitate organizatorică ; numai că ea poate fi nouă și datoria criticului e de a o descoperi. Altfel zicînd, să nu negăm crinul fiindcă nu seamănă cu pepenele, sau cu pisica. Discutînd în cadrul propriului său cod normativ, opera acceptată la examenul formal își dezvăluie valori prin analize succesive, duse din unghiuri diverse. *Amintirile* lui Creangă, recunoscute ca operă perfectă, ar putea fi discutată ca o psihologie a copilului sau ca înscenare mitică.

Opera ca experiență, de care am vorbit, nu presupune obligatoriu transcrierea în datele concrete, ca la Malraux, Hemingway sau Panait Istrati, nici nu reduce literatura la confesiuni și memorialistică (deși se poate observa că prozele cele mai rezistente apărute la noi în ultimele două decenii au o solidă bază autobiografică). Tolstoi a trăit campania din Caucaz și a scris *Hagi-Murad*, a participat la războiul din Crimeea și a scris *Asediul Sevastopolului* ; aceste experiențe l-au ajutat să înțeleagă cu întreaga sa ființă războiul la care participase tatăl său și să scrie *Război și pace*. E vorba, prin urmare, de o substituire cunoscută sub numele de transfer, ce-i îngăduie și insului să retrăiască imaginativ o experiență, ca Dante în Infern, sau să o proiecteze modificat, ca Rebreanu în *Pădurea spînzuraților*. Oricum, anume elemente aperceptive sînt necesare, ca și o confluență prin simpatie *(Baltagul, Răscoala)* ; cînd acestea lipsesc, apar *Jar* și *Gorila*. Deci, fantazia ar fi transferul emotiv al unei experiențe esențiale sau mișcarea de simpatie pe o bază aperceptivă. O idee nesensibilizată emotiv rămîne extranee operei, nu se poate muta în viziune artistică, adică într-o imensă metaforă complexă. Ideea este forța ce unifică toate imaginile și metaforele într-o imagine metaforică unică, adică într-o viziune artistică totală. Ideea există artistic cînd nu este discursiv adăugată, ci topită în viziune, adică — zicea Eminescu — încifrată.

Scanned with OKEN Scanner

Spunînd că lucrul din lume cel mai bine împărțit este bunul-simț, de vreme ce nimeni nu se plînge că are prea puțin, Descartes a uitat să menționeze talentul artistic, ce pare a se afla în aceeași situație; deci, dacă toate operele sînt în cel mai rău caz excelente, de e să admitem judecata autorilor, nu ne rămîne decît plăcerea descrierii, egali și noi prin aceasta cu prozatorii, numai că, în vreme ce ei descriu harnici, abili, nevrozați, geniali, energici, blegi, formidabili, sublimi și ticăloși, nouă ne revine travaliul secund asupra imaginilor reflectate, și cum anumite umbre se destramă mai lent decît modelele lor reale, jocul nostru primește ceva din trăinicia lor. De unde și impresia scriitorilor că, în definitiv, criticii le fură din eternitatea lor; gînd fals, de vreme ce prozatorul nu i-a luat nimic modelului său din energia lui vitală, dimpotrivă, i-a acordat nițică posteritate; tot așa, exercițiile glosatorilor prelungesc și fortifică viața umbrelor — a eroilor literari, ce se hrănesc din analizele criticilor ca zeii din fumul jertfelor.

Cînd contemporanii — scriitori, critici, cititori — nu se înțeleg, ei sînt de acord să facă apel la tribunalul suprem, Posteritatea, al cărei verdict e incasabil; dar fără a spune cu Poetul, amar: „Dar să vezi, posteritatea / Este încă și mai dreaptă", am să remarc doar că în artă nu există Judecata din urmă, toate dosarele — sau o parte din ele — se trimit în recurs, iarăși și iarăși, cu avocat, procuror și judecători: sentință definitivă nu există. Se consideră însă că există capodopere sau opere clasice a căror valoare este indiscutabilă prin chiar permanența lor. Aprecierea aceasta, destul de răspîndită, e suspectă însă tocmai prin faptul că se spri-

Scanned with OKEN Scanner

jină pe un argument de bun-simț — *la chose du monde la mieux partagée* —, o elementară cunoaștere a istoriei literare dovedește chiar că dacă anume opere beneficiază mereu de apreciere, încrederea e mereu reînnoită; fiindcă așa cum critica nu poate exista decît cu dreptul de a repune mereu în discuție orice operă și chiar o întreagă literatură, așa opera nu trăiește decît atît cît e luată în discuție — și pentru aceasta —, consacrarea reală nu e „sfințirea împreună", ci rejudecarea procesului de către fiecare generație, eventual cu același rezultat dar din altă perspectivă. Dezbaterea reluată, permanentă, e semnul caracteristic al trăiniciei; și ce este altceva eternitatea decît un provizorat prelungit...

Cît privește discursul meu, el nu va ține seama de criteriul cronologic, sau de meritele istorice, nu propune o ierarhie, sau criteriile unei noi ierarhii, justificarea aducerii în discuție a unei cărți sau a alteia, fiind mai degrabă asociativ. Critica universitară se adresează, cel puțin inițial, studenților; ea pornește de la cel-ce-știe, adresîndu-se celui-ce-nu-știe, cu scopul de a-l învăța; ea (critica universitară) caută să fie deci sistematică; iar de amintește numele unui filozof sau al unui sistem (curent, școală) estetic, atunci cată a le rezuma; o idee are un loc al ei, cu introducere, dezvoltare și concluzie. Nefiind ținut nici de obligații interioare, nici exterioare, nu voi respecta aceste convenții, ce își au rostul și (probabil) plăcerea lor. Critica eseistică pornește de la principiul că interlocutorul știe cît și scriitorul; eseistică este o discuție în care interlocutorul stă între parenteze, implicat, cînd nu se află în chiar conștiința scriitorului; eseistul nu-l învață pe cititor, ci, în fața lui, își pune întrebări, schițează răspunsuri, revine asupra lor cu completări și rectificări, se surprinde în dilemă, punîndu-se singur în încurcătură etc. Astfel de

Scanned with OKEN Scanner

critică nu e singura posibilă, nici cea mai bună; își are însă utilitatea și mai ales plăcerea ei.

Romanul e o reflectare a realității, un mod de organizare al epicii, expresie a ideologiei unei clase, sau chiar grup social într-un moment istoric dat, produs al caracteristicelor și tendințelor unui popor, manifestare a unui temperament trecut printr-o experiență de viață, a unor obsesii personale etc. Toate aceste perspective nu se izgonesc, cum și-au închipuit uneori criticii, dar se completează, se întregesc într-o explicație globală spre care critica năzuiește. Opera poate fi înțeleasă și ca organizare a lumii, din nou, de unde și denumirea de creator, dată scriitorului; aceasta nu înseamnă că romancierul creează lumea din nimic, nu, el folosește realitatea cunoscută și o reface ca lume înțeleasă; ceea ce se numește ficțiune e raportul dintre realitate și imaginea reflectată, aceasta din urmă fiind nu numai selectivă ci și restructurată. Cu alte cuvinte, orice scriitor se întreabă care e valoarea valorilor, cauza suferinței, mecanismul societății, la urma urmei, sensul vieții. Întrebarea e mai mult sau mai puțin conștientă, răspunsul, mai mult sau mai puțin clar, uneori explicit, alteori implicit; dar, în orice caz, orice operă reală e un răspuns, o reorganizare a lumii, fie așa cum ar fi bine să fie, fie așa cum crede romancierul că este de fapt organizată. Alteori, scriitorul nu trece de faza întrebării. Deci, s-ar putea deosebi trei categorii: romane utopice *(Frații Jderi)*, pozitive *(Ion)*, interogative *(Sărmanul Dionis)*.

În toate cele trei categorii, dar mai cu seamă în cea pozitivă, unul din factorii de valoare îl constituie decalajul dintre esență și aparență (de aici critica socială, corolar necesar). Prin urmare, atît cei ce susțin că opera e mimezis, cît și cei ce afirmă că e creație inedită pe planul ficțiunii, greșesc și au dreptate. Prozatorul nu „redă", nu descrie, nici măcar nu,

Scanned with OKEN Scanner

vorba lui Gherea, „zugrăvește adînc", operații plicticoase și total inutile; dar nimeni nu poate crea din nimic, planul ficțiunii rămînînd, chiar și în fantastic și oniric, cu fundament social real. Prozatorul reface după un plan propriu (ficțiune artistică) universul real; chiar obsesiile, întrebările și răspunsurile sale sînt date de dinamismul social, chiar evaziunile (în trecut sau viitor) îi sînt sugerate de real; după cum temperamentul îi dictează tipul de reacție la real. Dar proiecția nouă a lumii pe care el o elaborează din aceste alimente terestre e o creație, așa cum fructul, ce n-ar fi putut exista dacă arborele nu s-ar fi hrănit din pămînt, e o realitate nouă, semănînd cu Terra, dar fiind altceva [1]. A presupune că opera poate fi gîndită critic într-o abstracție totală a societății care a produs-o înseamnă a o steriliza, reducînd-o la probleme de estetică organizatorică și compozițională; dar a reduce opera la elementele ce o compun înseamnă a egaliza biologia cu disecția. Vreau să subliniez ideea că, în nici o împrejurare, *critica nu trebuie să fie numai reductibilă.* Cu această rezervă, orice contribuție specializată este de luat în considerație, cînd sporește și nu sărăcește semnificativul.

Opera de artă poate fi receptată, între altele, ca un răspuns la anume întrebări. În asemenea perspectivă, valoarea ar consta atît în calitatea artistică a răspunsului, în capacitatea de a crea pe planul ficțiunii, cît și în calitatea și intensitatea întrebărilor. S-ar putea presupune că limitez romanul la acele cărți în care autorii își pun cu glas mare întrebări și răspund cu elocvență și patos. Mi se pare limpede că proza

[1] Majoritatea scriitorilor au observat de mult aceasta. În felul său, specific romantic, Arnim scrie : „Operele poetice nu sînt adevărate în sensul acelui adevăr pe care-l cerem istoriei..., ele nu ar fi ceea ce căutăm, ceea ce ne caută, dacă ar putea aparține cu totul pămîntului" (citat de Albert Beguin, în *Visul la romanticii germani*, p. 15).

Scanned with OKEN Scanner

lui Eminescu sau a lui Camil Petrescu are un caracter interogativ. Se admite și faptul că povestirile istorice ale lui Sadoveanu nu constituie o evadare în trecut, ci o expediție în căutarea lînii de aur, adică a valorilor etice și a sensului existenței.

Dar să examinăm acum cîteva romane de speța zisă obiectivă. Se știe că Liviu Rebreanu, deși cunoștea bine armata K.K., în calitate de fost ofițer, nu a participat la război pe front; mai mult, situația lui în Bucureștiul ocupat, și imediat după aceea, a fost primejdioasă și ambiguă. De asemeni se știe că scriitorul și-a transpus extrem de interesanta lui experiență într-o proză — *Calvarul* [1] — fără valoare deosebită.

[1] *Calvarul* apare în 1919, deci e scris dintr-o suflare; *Catastrofa* e din 1921; *Pădurea spînzuraților* se publică în 1922. Venit în țară în octombrie 1909, e arestat și extrădat la cererea guvernului austro-ungar; după șase luni de închisoare se reîntoarce la București. *Calvarul* povestește întîmplările din 1909—1910 ce au avut un ecou șase ani mai tîrziu în reacțiile scriitorului. Iată ce spune Al. Piru despre roman: „Suferințele îndurate la București sub ocupația germană, cînd a fost controlor de bilete de concert la Ateneu, traducător de programe, compozitor de reclame plătit cu bucata la teatru și colaborator la *Scena* lui A. de Herz (1917) le-a evocat Liviu Rebreanu în *Calvarul* (1919), unde se ascunde sub numele de Remus Lunceanu. Considerat ca suspect și neleal din cauza originii sale ardelenești, eroul este respins la biroul mobilizării, apoi, socotit de ocupanți dezertor și iredentist, e arestat. Izbutind să se elibereze, eroul stă o vreme ascuns (în casa cumnatului său Mihail Sorbul), e transportat de un căruțaș socialist pînă la Buzău, ajunge cu trenul la Mărășești, e întors de aici la Focșani, apoi trecut de un prieten ofițer cu mașina în Moldova. Nu găsește liniștea nici la Iași, unde, presupunînd că a stat nesupărat sub ocupație străină un an și jumătate, răuvoitorii îl bănuiesc a fi «spion austriac». Ar fi fost denunțat comandaturii germane de A. de Herz. De fapt colaborase la *Ziua* lui Ioan Slavici și la *Lumina* lui C. Stere, și Nicolae Iorga îl veștejii în *Neamul românesc*. (...) În chip de protest simbolic față de acuzațiile care i se aduceau, Remus Lunceanu se hotărăște să se sinucidă. Tonul de roman senzațional strică acestui memoriu care, spre a fi credibil, trebuie să rămînă o confesiune neliteralizată." (*Liviu Rebreanu* de Al. Piru, 1965, p. 14—15.)

Scanned with OKEN Scanner

În capodopera care e *Pădurea spînzuraților*, situația nu are nici o asemănare vizibilă cu aceea din *Calvarul*. De asemeni se știe că Emil, eroul romanului, dorise să vină în București, dar fratele său, Liviu, nu putuse să-i găsească o îndeletnicire, prins el însuși de greutățile inerente debutului[1] și ale unei familii incipiente. Fanny Rebreanu mărturisește (în *Cu soțul meu*) durerea lui Liviu la aflarea morții lui Emil: scriitorul aude bătăi nocturne în geam, pornește la investigații detectivistice pentru descoperirea cadavrului, pe care îl înhumează cu ceremonie antică.

S-ar spune că marele prozator s-a simțit într-un fel vinovat, evident indirect, fiindcă nu putea prevedea izbucnirea războiului, de moartea lui Emil. Bunătatea și sensibilitatea lui Rebreanu au descoperit o culpă acolo unde nu putea fi nici una și din această remușcare nobilă s-a născut un roman. Dar cum se explică faptul că experiența lui Emil a creat o capodoperă, în vreme ce experiența dramatică a scriitorului însuși a dus la o proză oarecare? Să examinăm mai departe. Rebreanu știa despre Emil doar atît: că nevrînd să lupte împotriva fraților lui, încercase să treacă în tranșeele românești; din păcate, fusese prins, arestat, judecat și spînzurat. Dar substanța romanului nu e aceasta. Cum am arătat, în altă parte, interesul constă în situația dilematică a eroului dilematic. Că autorul, transilvănean, a intuit și retrăit zbaterea românilor încorporați într-o armată ce lupta cu a lor e foarte firesc; dar altceva mi-a atras atenția: Apostol Bologa se află într-o situație complexă, ambiguă, el face mereu acțiuni pe care nu le dorește: nu vrea să lupte pe frontul românesc și

[1] În 1911, Emil Gîrleanu îi scria lui Corneliu Moldovanu: „L-am văzut aseară pe Rebreanu foarte abătut. Îl dă afară din casă și n-are unde sta, nici 5 parale măcar. Ia-l, te rog, tu, 2—3 zile, să doarmă la tine și la întoarcerea mea îi voi face vreun rost."

Scanned with OKEN Scanner

tocmai acolo ajunge, rupe logodna fiindcă fata discuta rîzînd cu un ofițer maghiar, apoi se logodește mistic cu o unguroaică etc. Chiar scena în care ia o hotărîre pare un coșmar, un vis rău mai mult decît o acțiune, Apostol ducîndu-se direct în sectorul comandat de dușmanul său, Varga. Nu voi relua aici concluziile din studiul respectiv, ci reținn doar aspectul de vis ce se insinuează în țesătura foarte realistă a cărții, precum și caracterul ambiguu al situației lui Bologa, care nu reușește să adopte o atitudine clară nici în final.

Toate acestea îmi îndreptățesc o ipoteză, și anume că s-a produs un transfer : chinuit de remușcări, Rebreanu a retrăit cazul Emil pînă într-atît, încît el însuși a devenit Emil, astfel că i-a putut atribui situația ambiguă pe care o trăise și o descrisese în *Calvarul*, numai că situația este epurată, transfigurată, transferată, *id est* obiectivată. Aici se adeverește observația lui Thibaudet, că romanul e o autobiografie posibilă. În *Calvarul*, experiența fusese „redată", ea e transfigurată în *Pădurea spînzuraților*, atribuită altcuiva, dar nu oricui, ci unui erou al cărui calvar scriitorul îl trăiește prin transfer, modificat. Se reține, în cazul transferului reciproc, ambiguitatea situației ce rezultă din acuzația de trădare (ce apasă în ambele romane asupra celor doi protagoniști); de aici, neputința de a acționa, în sensul că orice intenție, ca act, își schimbă semnul, din pozitiv, negativ, și invers. Substratul emoțional, oniric, nu a anulat structura realistă din *Pădurea spînzuraților* ci s-a, ziceam, infiltrat, dînd textului densitate emoțională excepțională iar eroului, ușoare șovăieli în gest și gînd, acea ușoară alterare ce e, în această carte, o tulburare bine temperată transmisă cititorului.

Dar, să zicem că a existat aici un accident biografic și să discutăm acum despre *Ion* și *Răscoala*. Prin ambele romane circulă un personaj oarecum palid, Titu Herdelea, care are

Scanned with OKEN Scanner

rolul martorului-narator, sosie mai mult neinteresantă a scriitorului. Observăm însă un amănunt: în vreme ce Titu Herdelea l-a cunoscut realmente pe Ion și a urmărit drama lui (scriitorul a mărturisit el însuși, într-un text cunoscut, cum s-a realizat sinteza personajului Ion), el nu a putut fi martor al răscoalelor, de vreme ce venise în țara liberă de abia în toamna lui '909. De abia peste două decenii va porni Rebreanu într-o anchetă de reconstituire, ce avea să ducă la *Răscoala*. E foarte probabil că acționa aici acel sentiment de culpabilitate față de țărănime, pe care l-a mărturisit în atîtea rînduri Sadoveanu, și care a constituit nucleul emotiv al acțiunii de la *Viața românească*, complex ce ar putea purta numele sugestiv de *Datorii uitate*, chiar dacă acesta este titlul unei proze mediocre. Fapt e că romancierul, devenit celebru, a simțit nevoia imperioasă de a se întoarce asupra unui episod sîngeros ce punea sub semnul întrebării o întreagă orînduire; mai mult, l-a obligat pe Titu Herdelea să fie de față la dramaticele evenimente la care nu asistase. E însă semnificativ faptul că Titu Herdelea nu se poate integra în acțiune, nu devine un erou al romanului, rămîne martor. E adevărat că naratorul ar fi avut nevoie de un martor, în carte, dar Titu Herdelea lipsește în scenele cheie, așa că rolul său de ficțiune literară, indispensabilă, nu e îndeplinit decît parțial.

Ne amintim că în *Ion*, Titu Herdelea era sîcîit de obligația de a-și „face un rost", de a-și cîștiga existența, de a-și afla un loc retribuit în societate; or, aceeași e și frămîntarea lui Ion și a Laurei. Lui Titu îi lipsește însă energia de care dă dovadă Ion, și din comparația cu flăcăul, băiatul învățătorului iese umilit. Fără îndoială că scriitorul a trăit acest sentiment. E de asemeni semnificativ faptul că, după mai multe încercări infructuoase de a redacta romanul, el trece la construcția definitivă, pe care o ridică extrem de repede, într-o

Scanned with OKEN Scanner

noapte de exaltare, noapte plină de sunetele clopotelor anunțînd intrarea noastră în război. Că într-o asemenea noapte el s-ar fi dorit pe front, printre eliberatorii Transilvaniei, e limpede, cum e clar și că simțea mustrarea flăcăilor din satul său, pentru faptul că, avînd posibilitatea de a fi printre dezrobitori, lipsea. În mod firesc, a reînviat atunci și sentimentul de inferioritate față de energia și perseverența lui Ion, aliat cu cel al vinovăției sale (firește, nu de ordin practic, ci pe al unui plan etic absolut, fiindcă un adevărat scriitor are un înalt simț de răspundere; acest sentiment de culpabilitate e un blazon de noblețe morală) de a nu se afla printre dezrobitori. De aceea, într-un anume sens, Ion e o justificare dublă: energia sa nu era mai mică decît a băiatului Glanetașului, dar ea se manifesta în alt domeniu (într-adevăr, energia lui Rebreanu ca scriitor a fost impresionantă), iar datoria sa patriotică față de cei de-acasă se răscumpăra scriind despre ei primul roman românesc de valoare universală. Cum era și un răspuns la acuzația mută de a nu-și fi găsit vreun rost.

Dacă *Pădurea spînzuraților* este, incontestabil, cel mai bun roman românesc despre primul război mondial, urmat îndeaproape de *Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, *Întunecare* le urmează în ordinea valorii, deși la o distanță apreciabilă. S-a observat că nu numai în acest roman dedicat războiului, dar și în aproape întreaga lui literatură Cezar Petrescu dă expresie sentimentelor amare ale foștilor combatanți, înșelați în speranțele lor vagi de reînnoire generală. Or, se știe, autorul *Întunecării* nu a participat la război [1].

[1] „Vîrsta, impulsurile către o viață ușuratică, prieteni interesați care-l însoțeau la petreceri dese și prelungite peste limită, chiar o generozitate împinsă pînă la risipă — l-au dus la săvîrșirea unui act necugetat, din care numai datorită unei întîmplări a scăpat cu viață. Fusese, în acel timp, cîteva luni în administrație, girant de plasă la Mălini, în apropierea Făl-

Întîmplări neplăcute l-au împins în pragul sinuciderii. E ușor de văzut legătura emoțională dintre situația trăită de scriitor și evoluția lui Radu Comșa care, deși a participat la război, pînă la urmă e desfigurat, umilit, părăsit și se sinucide, trece deci prin aceeași situație ca și romancierul ce nu fusese pe front. De asemeni, faptul că se insistă în întreaga operă, în mod deosebit, asupra dezamăgirii amare a foștilor combatanți, e o încercare de compensare a sentimentului de vinovăție, trăit de Cezar Petrescu din faptul neparticipării sale la război. Evident, această dezamăgire a existat în mod real; discutăm aici doar cauza receptării ei acute de către romancier.

Un ultim exemplu în această ordine de idei: excelentul roman al lui Nicolae Filimon, *Ciocoii vechi și noi*. Filimon creează eroi pozitivi în *Mateo Cipriani* (1861) și *Friederic Staaps* (1860), scrieri cu subiecte istorice; dar în *Slujnicarii* (1861), eroul e un Mitică Rîmătorian, „avatar al lui Dinu Păturică" (G. Călinescu, *Nicolae Filimon*), iar acțiunea se petrece între decembrie 1858 și noiembrie 1860, deci aproape de 1863; observăm că perioada de creație literară a scriitorului se întinde între 1858—1863, cinci ani, pe cînd acesta avea 39—44 de ani. Se poate constata că, rămînînd credincios acelorași idei democratice, N. Filimon rezervă subiectelor din străinătate tratarea romantică, în timp ce realitățile autohtone le tratează critic, într-un precumpănitor stil realist. Evident, G. Călinescu are dreptate să afirme că activitatea din comisia documentală l-a ajutat mult pe scriitor la compunerea romanului său despre vremea lui Caragea (acțiunea

ticenilor." „De acest episod scriitorul și-a amintit cu o neplăcere lesne de înțeles și l-a evitat. E. Lovinescu, fălticenean și el în epoca respectivă, deci cunoscător mai apropiat al lucrurilor, l-a menționat de mai multe ori în polemicele sale, cîțiva, ani mai tîrziu." (Mihai Gafița, *Cezar Petrescu; Anii războiului*, p. 29.)

Scanned with OKEN Scanner

începe în 1814) : „Pe Filimon, în chip învederat, l-au ademenit condicele domnești care erau pline de culoare istorică și lexicală". (*Op. cit.*, p. 110.) Ceea ce atrage atenția însă, în mod deosebit, este asemănarea izbitoare între tipurile satirizate, astfel încît *Slujnicarii* pare o copie mai puțin reușită a *Ciocoilor*; aceeași rămîne și îndîrjirea, cam stricătoare, în ponegrirea celor doi ciocoi, Păturică și Rîmătorian. Cu alte cuvinte, *Ciocoii* e un transfer emotiv al *Slujnicarilor*, obiectivarea unei situații actuale prin cadrul istoric.

Constatăm de asemeni o aglomerare emotivă (1858—1863). În 1858, N. Filimon are aproape 40 de ani; e ziarist și contopist, slujbe disprețuite într-o societate cu averi disproporționate. Desigur, „mălai-mare" nu o duce rău, are ceva bani deoparte și e stimat ca om instruit, bun cronicar teatral și muzical; dar, în contextul social al vremii, toate acestea însemnau aproape nimic în comparație cu marile moșii și cu averile făcute peste noapte de burghezia îndrăzneață și acaparatoare. De aceea cred că la o vîrstă, oricum, de bilanț, acest „scîrțai-scîrțai pe hîrtie", a fost preocupat de mecanismul psihologic și social al arivismului; cum erau alcătuiți pe dinlăuntru acești indivizi care „îi luaseră înainte"? Ca structură, Dinu Păturică seamănă mai degrabă a burghez de la mijlocul veacului decît a personaj de pe vremea lui Caragea. Conflictul Păturică-Tuzluc e tipic mai degrabă pentru a doua jumătate a secolului trecut; Păturică pare mai mult fratele mai inteligent al lui Tănase Scatiu, decît bunicul lui, cum i-ar fi venit, cronologic (dacă nu e cumva tatăl boierului Dinu Comănești-teanu...). Nici bunul Ban C..., nici cumintele Gheorghe, nici intriga amoroasă cu Kera Duduca nu reținatenția, fiindcă autorul și-a proiectat întreaga forță asupra mecanismului parvenirii. Disprețul său pentru Dinu Păturică a compensat, psihologic vorbind, sentimentul de inferioritate socială, pro-

Scanned with OKEN Scanner

venit din comparația între valoare și reprezentare socială. Că romanul l-a împăcat cu el însuși, redîndu-i echilibrul autoestimativ, o dovedește faptul că a murit repede, la nici doi ani după publicarea lui, în martie 1865, la 46 de ani.

Analiza se poate extinde încă mult, dar nu e necesar; cele spuse mai sus nu vor să afirme mai mult decît o fac. Sublniez că ideea de participare a scriitorului e mai largă decît credea Camil Petrescu, mai complexă decît experiența trăită; dar că o experiență trăită, o obsesie puternică țîșnită din însăși viața scriitorului se află, fie și deghizată, în geneza operei autentice mi se pare neîndoielnic. Obiectiv, analitic, sau liric, romanul este, între altele, expresia unei personalități, proiecția unei spaime sau a unei dorințe, și cu cît sentimentul generator a fost mai puternic, cu atît romanul are șansa de a fi mai convingător. Evident, el nu poate fi redus la aceasta — e doar un element genetic —, dar concluzia e că prozatorul ca și poetul nu pot scrie bine decît despre o temă cu care au o afinitate profundă, care răspunde unor întrebări.

Tendința ce se poate observa la cei mai diferiți romancieri, de la Balzac la James Joyce, de la Filimon la Zaharia Stancu, de la Tolstoi la John Dos Passos, trecînd peste curente și școli, este aceea de a recrea universul, de a crea lumea încă o dată cu o precizie aglomerată, halucinantă — mă refer la reproducerea obiectelor, casa cu mobilele și curtea cu acareturile, strada și piața, cu trăsuri, metrou, cu bazar, horă, călușari sau magazine, și chiar al unor orașe mari, sau măcar al unor cartiere întregi. Majoritatea romancierilor sînt atît de convinși de necesitatea densității obiectale încît și-au educat în spiritul acesta nu numai cititorii, dar și criticii care, cu o mentalitate de fotografi de periferie, se bucură să constate asemănarea cu modelul, și cu cît e mai încărcată poza, cu atît

Scanned with OKEN Scanner

se laudă impresia de viață. La drept vorbind, ideea e foarte veche, de la Aristot citire; or, stagiritul, primul mare gînditor ce a încercat să creeze o imagine unitară și rezonabilă a lumii, sintetizînd totalitatea datelor cunoscute, avea nevoie, din numeroase motive, să acorde artei rolul liniștitor, de imagine imitativă; în realitate, ideea lui despre artă e mai subtilă, prin catharsis, adică transfer emotiv, iar mimezisul nu poate fi înțeles fără catharsis; dar, prin natura lucrurilor, imaginea sintetică și rezonabilă a cosmosului creată de Aristot a fost de cîteva ori răsturnată și chiar metoda sa supusă la grele încercări; mimezisul însă, mirare, subzistă.

Cele mai multe categorii aristotelice s-au conservat în clasicism, fiind preluate de acolo, *tale quale*, de realismul critic, ale cărui norme continuă să înghețe multe minți contemporane; totuși, clasicismul stiliza cu forță și, atît în versiunea elină, cît în cea franceză, procesul selectiv e riguros; de-abia în formele de clasicism tîrziu sau în baroc amănuntul capătă însemnătate și o anume autonomie. Nu numai prozele concentrate ale lui La Bruyère resping obiectele inutile, dar și un roman din epoca tîrzie a clasicismului, contemporan cu rococoul în artă, *Les liaisons dangereuses*, reține valoarea pur funcțională a obiectelor: dacă Laclos menționează un pupitru de scris, înseamnă că se vor scrie pe el scrisori, dacă o trăsură apare, e pentru a fi folosită de un personaj, dacă există o harpă e nu numai spre a se cînta la ea, ci și pentru a se ascunde scrisori de dragoste în locul unde se păstrează instrumentul; deci domnia obiectelor, ce începe cu Balzac, favorizată și chiar potențial cerută de mimezisul clasic, e mai degrabă o înrîurire a barocului.

Ideea exprimată de Taine, după care descriptivismul balzacian are drept scop reliefarea caracterelor și informarea socială, este tautologică, fiindcă nimeni nu-l oprea pe roman-

Scanned with OKEN Scanner

cier să procedeze ca La Bruyère, informînd concentrat asupra caracterelor și situației sociale; se poate replica, desigur, că La Bruyère nu a scris romane ci portrete, și poate tocmai de aceea; admit, atunci, că descrierea sporește volumul romanului, dar mă întreb de sporul acesta e și calitativ; mă îndoiesc; iar descriptivismul a înflorit, mai ales, în ultima fază a realismului critic, știută sub numele de naturalism, sau în acum învechitul „nou val". Or, romanul, ca orice formă de artă, nu e un *physis*, ci un *meta-physis*, sau dacă termenul supără, o idee, sau, cu termenii pe care-i prefer, un real semnificînd. Evident, la urma urmei, din orice descriere se degajă o atmosferă, sau o idee, măcar minoră; problema este dacă în raportul cantitativ-calitativ ultimul termen nu este zdrobit. Argumente, firește, în folosul aglomerării descriptive n-au lipsit : unii gesticulează în numele realismului și se încîntă de dorința lui Balzac de a dubla activitatea stării civile, ca și cum ar avea vreun rost să tragi còpii după realitate, să reproduci realitatea „așa cum este ea", să tai „felii din viață", pe cînd, în fond, arta începe tocmai de la întrebarea : „cum" este realitatea? Alții vorbesc în numele concretului social istoric, care ar reprezenta o treaptă superioară față de clasicism; dar esențial în realism este să surprinzi relațiile sociale, iar concretul istoric e de domeniul psihologiei sociale, nu al mobilelor. În sfîrșit, s-au găsit și esteți încîntați de frumusețea în sine a rostogolirii de șaluri, stofe scumpe, giuvaericale, mobile stil etc. Într-o anume măsură, toate aceste puncte de vedere sînt justificate; un obiect, ca atare, figurează funcțional, are prezență social istorică, poate fi privit și în funcția sa estetică; complicația începe de la aspectul cantitativ al lumii obiectale și de la dorința de a realiza universul (fie și parțial) ca atare.

Credința deasă este de a privi cantitativul obiectal drept simptom activ al realismului; or, nu numai că el nu susține

realul (ca semnificație), dar, prin exces, îi ascunde sensurile sub aglomerare opacă. Poezia s-a degajat în mare măsură de descriptiv, teatrul (mă refer la text) închide obiectele și gesturile între parenteze; mai mult chiar, proza clasică și o anume parte a celei moderne (care încearcă o anume conjugare cu clasicismul, prin unele valențe comune) fac abstracție de descriptiv, fie prin exagerarea esenței din amănunt, fără sacrificarea lui, deci prin potențare, fie printr-o selecție strictă, adică se revine la esențe. S-ar putea spune, deci, că descriptivul (ca exces) nu e inseparabil de proză. Pe de altă parte, el nu ușurează acțiunea, ci o îngreunează, nu e deci o funcție a epicului. E greu de găsit așadar funcția estetică a îngrămădirii obiectale. Și, totuși, aceasta există; or, de vreme ce tot ceea ce există e rațional — evident, nu în sensul unei justificări etice, nici drept, totdeauna, consecință directă a unei gîndiri exacte, dar ca expresie explicabilă a unei realități —, ar fi prea comod să atribuim o practică foarte răspîndită erorii artistice.

Explicația, probabil, se găsește atît în structura sensorial-concretă, mai degrabă decît abstractă, a psihologiei romancierului, cît mai ales în dorința creatorului de a reînvia o lume, de a trăi din nou în cadrul ei concret, dominînd, însă, de data aceasta, evenimentele și destinul; în această existență re-trăită se produce în subiect o disjuncție : scriitorul redevine, să zicem, copil sau adolescent, el suferă şi se bucură exact ca pe vremuri, de aceleași evenimente și este, ca atare, erou; pe de alta, el este narator, creator, domină deci destinul ce-l apăsa pe scriitorul-erou. Or, pentru ca invocația să aibă eficacitate eliberatoare, lumea trebuie să fie așa cum era ea, atunci, în întreaga ei concretețe, pentru ca nimeni dintre cei ce au asistat la copilăria sau adolescența scriitorului să nu lipsească; toți cei ce l-au dominat atunci pe scriitor vor trăi

Scanned with OKEN Scanner

încă o dată, de data asta sub semnul forței sale și nu așa cum voiau ei să apară, ci așa cum erau ei de fapt. Iată cum o forță subiectivă nu numai nu se opune obiectivului (realului, socialului), ci îl solicită, îl provoacă, îi dă din propria sa viață.

Aici, o distincție e de făcut între copilăria fericită (Creangă) și cea amară (Zaharia Stancu, Marin Preda). (Sper că nu mi se va replica : *Amintirile din copilărie* ale lui Creangă nu sînt... roman, fiindcă mă voi ocupa, aici, de forme diverse ale prozei, care au între ele mai multe trăsături comune decît unele, formale, deosebiri.) E de presupus că Ion Creangă, ca și Eminescu — în versuri — de altfel, aflîndu-se într-o situație dificilă, neplăcută și mai ales fără perspective, regăseau în tripticul copilărie-sat-natură acea zonă nefavorabilă, naivă (în sensul dat de Schiller), absolut necesară continuării unei imposibile maturități, cu alte cuvinte, contrariul acestei naivități; e de remarcat că Eminescu, traumatizat în casa părintească disociază și extrage prezența familiei (cu excepția mamei) din imaginea vrăjită a copilăriei, elimină satul (deși, cînd va elabora imaginea utopică a statului perfect, el va semăna cu satul copilăriei, aperceput de un copil, condus de un bătrîn sfătos, raportul dintre autocrat și supuși fiind acela dintre bunic și nepoți, strînși la sfat, mai degrabă la povești, în jurul nucului din curte); Creangă, însă, în cadrul tripticului magic, accentuează mai degrabă asupra satului (și familiei) decît asupra naturii. Dacă Eminescu este copilul visător, neliniștit, nervos, Creangă este copilul normal (și în acest sens vorbea G. Călinescu de copilăria universală, termen ce nu presupune abolirea concretului social, de epocă și popor în specificul lor). Cu alte cuvinte, Eminescu e romantic, Creangă e clasic.

În schimb, nu e de presupus amărăciune la Ionel Teodoreanu în dorința de a chema copilăria în plină tinerețe,

Scanned with OKEN Scanner

admirat, trezind adeziuni dese la sexul celălalt, cu perspective sociale, cum se zice, luminoase; de aceea *La Medeleni* e o evocare nu o invocare, de aceea, poate, valoarea artistică nici nu urcă la culmile amintite; o mișcare de apărare era, totuși, de presupus la acest bărbat înzestrat, care a refuzat cu îndărătnicie să-și asume vîrsta, să părăsească o dată copilăria și adolescența. Primul volum din *La Medeleni*, ca și *Ulița copilăriei*, cele mai bune cărți ale sale, fiindcă toate celelalte nu au făcut decît să subțieze, încă o dată, și încă o dată, substanța folosită, constituie o re-trăire, o re-întoarcere (o dorință de regresiune psihologică) a copilăriei, cu farmecele și iresponsabilitatea ei. După mine, n-are rost să-l certăm pe răsfățatul, odată, scriitor de lirismul acestor cărți, fiindcă farmecul lor, ca și în *Le grand meaulnes* sau *Fermina Marquez*, aici stă, în re-trăirea melancolică a candorii; farmec minor, desigur, ce devenise iritant prin repetiție și diluție dar, în definitiv, o literatură nu se poate compune doar din tragedii și ar fi un nonsens să-i cerem unei cărți ce vrea să reînvie deliciile copilăriei să demaște și să biciuiască. Fiecăruia partea sa.

E ușor de observat la marele său prieten, Mihail Sadoveanu, bifurcarea inițială : copil de avocat cu stare, dar și de servitoare, legitimat, dar mai tîrziu, cînd era în clasele primare, abia, crescut în casă bună, dar de o maștеră, fiindcă fata de răzeș, țăranca, servitoarea, mama, adică, murise, alternînd între boieri — maștеră —, școală și vacanțele la bunici (țăran-sat-natură), s-a creat o bipolaritate fundamentală; de o parte, satul, țăranii, libertatea, natura, valorile etice, simplitatea și frumusețea; de cealaltă, negativul lor. Nu e de mirare dacă, mai tîrziu, marele scriitor și-a căutat copilăria, adică fericirea, în sat, prin coclauri, în păduri, și a găsit valorile morale și spirituale în lumea bunicilor săi țărani; acest om, bun în mod fundamental, nu a pomenit o singură dată societatea asociată

Scanned with OKEN Scanner

pe veci maşterei fără ironie şi dispreţ, universul raţionalist, universalist, al tatălui a fost la început respins o dată cu al maşterii, mai tîrziu disociat şi integrat (cu modificări) propriului său univers popular, romantic şi naţional. Lumea maşterii a fost respinsă însă pînă la sfîrşit. Poate de aceea acest copil ce rîde şi plînge a fost atît de puţin amintit într-o operă uriaşă, apărînd mai mult în *Cele mai vechi amintiri*, pe cînd avea mamă, sau jucîndu-se în lumea bunicilor răzeşi; iar copilul umilit, ce plînge, de „unsprezece ani", transformat în fetiţa Lizuca *(Dumbrava minunată)*, ce fuge de casă, descoperă copilăria, cu pădurea ei cu tot, de-abia departe de ai ei, care nu erau ai ei, aşa cum băieţelul din *Nada Florilor* descoperă frumuseţea de-abia cînd fuge de acasă.

Invocarea copilăriei avea să aibă o mare greutate în literatura lui Zaharia Stancu şi a lui Marin Preda. *Desculţ* apare într-un moment în care lumea din care se ridicase fusese judecată şi condamnată de istorie; aici s`nt cel puţin trei forţe emotive ce pot fi deosebite : societatea cîinească a moşierilor, cu primarii, jandarmii, popii şi pîndarii ei, ce-l terorizaseră pe Darie şi pe ai săi, s-a prăbuşit o dată pentru totdeauna, sub lovitura revoluţiei socialiste. O mare şi îndelungată suferinţă colectivă retrăieşte justiţiar în momentul chiar al dreptăţii; aceeaşi observaţie, deşi se referă la alt moment social, e valabilă şi pentru *Morometii*, redactat în prima formă în aceeaşi perioadă. E, prin urmare, un triumf colectiv ce provoacă amintirea nefericirilor de odinioară. Apoi, atît Zaharia Stancu cît şi Marin Preda scriu în momentul subiectiv al afirmării de sine, ca personalitate artistică, moment subiectiv confirmat apoi obiectiv.

De aici caracterul atît de sărac în bucurii al copilăriei lui Darie şi a lui Nicolae Moromete. Şi vîrsta şi natura şi-au pierdut candoarea, poate fiindcă ele nu mai sînt invocări

ale trecutului spre a-l apăra de prezent ci, dimpotrivă, acuzația pe care prezentul socialist o aduce trecutului. Copilăria a devenit gravă, dură, socială. Caracterul monografic al celor două opere rezultă din necesitatea amintită, ca procesul să se mai judece încă o dată, iar pentru ca el să fie valabil e necesar ca toți cei ce au participat să fie de față la judecata definitivă, în chiar decorul neschimbat al cotidianului lor amărît.

Zaharia Stancu ne apare azi, după douăzeci de ani, după *Desculț*, *Jocul cu moartea* și *Pădurea nebună*, drept tipul însuși al romancierului, dar el a venit tîrziu la această formă a epicului, debutînd la patruzeci de ani, după ce vagabondase fecund prin domeniile liricului, după două decenii de luptă ziaristică grea și primejdioasă cu presa huliganică de dreapta, după o experiență de viață excepțional de bogată, ce-l apropie de Gorki *(Universitățile mele)*, Panait Istrati, sau cîțiva dintre prozatorii americani; de aceea, el a tins nu spre proza de analiză, ci spre situațiile limită, încordate, spre relații extreme. De aici tensiunea interioară a cărților, reducerea la esență a eroilor, apariția corului vorbit, ca în tragedia antică. Dar al treilea element al romanului copilăriei (și care nu se manifestă în *Morometii*, scris de autor, în prima versiune, în jurul vîrstei de douăzeci de ani) este sentimentul ireversibilității timpului, o melancolie aspră, amară, ce se opune celorlalte două tendințe de triumf colectiv, și individual, de care am amintit. Copilărie grea, copilărie, totuși, nerecuperabilă. Melancolia semnalată, devenită sursă de lirism (într-o carte saturată de epic) nu devine forță idilizantă ci, transformîndu-se într-o tristețe a condiției umane, întărește sentimentul justițiar din *Desculț*, dîndu-i o dimensiune pe care, altfel, n-ar fi avut-o.

E de observat că și Creangă în *Amintiri*, și Rebreanu în *Ion*, și Zaharia Stancu în *Desculț* au o atitudine de bunăvoință

față de tatăl respectiv (poziția lui Sadoveanu e complicată și ambiguă). Marin Preda este însă cel dintîi care face procesul tatălui, al bărbatului admirat, strălucind de calități, dar înfrînt. De aceea, *Moromeții* îmi apar mai degrabă drept un roman al tatălui decît al fiului, o reabilitare a înfrîngerii lui Moromete, fiindcă societatea care l-a doborît a fost iremediabil răsturnată, iar noua societate, victorioasă, preia valorile pe care tatăl a dorit să le salveze. Tînărul autor nu simțea melancolia copilăriei iremediabil pierdute, simțea însă nevoia de a restabili valorile ce nu se poate să nu fi fost zdruncinate la începutul adolescenței sale.

Observam, într-un articol publicat mai demult, că Moromete e un Ulise țăran care navighează prin Dublinul său sătesc și românesc, iar călătoria sa reconstituie o lume. Înțeleptul Ulise al lui Preda a suspendat spațiul extra muros, și încearcă să oprească și timpul, operație în care, evident, nu reușește, dar consumă o abilitate încîntătoare. În altă parte, am remarcat că la Marin Preda, pentru prima dată în literatura noastră, țăranul încetează de a fi obiect și devine subiect. Cineva, care nu ar cunoaște sensul exact al cuvîntului, ar putea replica, inadecvat, că Slavici, Sadoveanu, Rebreanu, Stancu știu bine viața țărănească — observație adevărată, dar care nu o anulează de loc pe cea anterioară, fiindcă a descrie ca obiect, din afară, nu exclude de loc buna cunoaștere a obiectului. În *Moromeții*, autorul participă ca subiect, se implică, nu atît epic cît fenomenal, fără a fi vorba de transfer — care este... altceva.

Tot victoria socialismului i-a îngăduit tînărului Titus Popovici să-și restabilească echilibrul autoestimativ, să-și reafirme dreptatea față de o lume care-l condamnase, care se credea eternă deși era condamnată, ea, de fapt, nu el, și care nu avea măcar decența de a persevera în răul pe care-l

Scanned with OKEN Scanner

dădea drept bun. O carte ca *Străinul* nu ar fi fost posibilă fără victoria socialismului. Iată prin urmare cîteva exemple de romane intime și care, prin originea lor subiectivă, nu numai că nu au tins la înlăturarea realului ca atare, nu au devenit asociale, ci, printr-un proces firesc, au restitutit lumea obiectivă în amănuntul ei material și în tendințele ei sociale, fundamentale.

Împotriva romanului ca simplu mimezis stă și înțelegerea lumii ca devenire, ca mutație, în procesul aparență și esență, pe care tocmai prozatorii ce au traversat cele două societăți au putut să-l trăiască grav, cu fervoare și acuitate; căci, mă întreb, ce-l asigură pe descriptiv că surprinde realul și nu aparența lui, care n-ar fi pernicioasă de n-ar ști să se prezinte drept realitatea însăși, statornică și irevocabilă... Mutația valorilor o trăiește din plin, și la o vîrstă la care înțelegerea nu mai aduce alinare, bătrîna Ana, eroina tragică din *Setea*, ce-și închină o teribilă energie unei statui de aur pe care bătrînul alchimist, timpul, o transformă într-o grămăjoară de țărînă; sau poate ea își închipuise că țărîna e aur. De altfel, toate personajele trăiesc procesul dialectic al mutației; unele adaptîndu-se, altele, nu, scriitorul fiind atent să surprindă reacția fiecăruia în cutremurul regenerator.

În *Setea*, autorul poate studia pe îndelete procesul dialectic al devenirii, transformarea lui A în non-A, fiindcă momentul istoric e bine ales, și dacă subiectul evident al romanului este reforma agrară, act cu ecou important în raporturile de clasă, obsesia lui ascunsă rămîne aceea a durabilității (lucrurilor, raporturilor, valorilor) și a plasticității sociale a psihologiei omenești. Din acest punct de vedere, *Setea* e o înfruntare pragmatică între metafizică și dialectică.

S-a observat de mult că romanul nu numai oglindește raportul dintre aparență și esență, dar are el însuși straturi

Scanned with OKEN Scanner

succesive de la aparența spre esența sa. Roland Barthes vorbea de roman ca de „o experiență a profunzimii“ [1]. Dacă tentația de a fi scafandru e oarecum firească oricărui romancier, să ne ferim însă de împărțiri ce ar putea fi luate în considerație numai într-un sens foarte larg și cu mult simț al relativului; vreau să spun că o profunzime socială, una psihologică, alta memorială nu pot exista independent, și încă opuse una alteia. Observația socială a lui Proust valorează cît a lui Balzac fiindcă, deși nu se extinde la atîtea straturi sociale ca în *Comedia umană*, *În căutarea timpului pierdut* știe să descopere atît de fin, atît de amănunțit și atît de profund legi și particularități sociale, comportamente de clasă și de castă brutale sau deghizate, încît poate concura, ca să parafrazez formula cam simplistă a celui ce a scris *Verișoara Bette*, cu orice anchetă sociologică electronică a unui mediu. Este de altfel absolut de neconceput ca analiza psihologică, oricît de „abisală“ ar fi, și privind chiar un claustrat de tipul Xavier de Maistre sau, mai exact, de tipul Amiel, să nu ne dezvăluie într-un fel sau altul reacții, relații și structuri sociale, fiindcă, evident, conștiința e un produs social, mai exact, un mod specific de a stabili relații cu socialul. Prin urmare, cînd vorbim de analiza psihologică, diferențiind-o de romanul social, monografic, mai bine zis comportamentist,

[1] „Romanul, întemeiat de secole ca experiență a profunzimii: adîncime socială cu Balzac și Zola, psihologică, Flaubert, memorială, Proust, își determină totdeauna cîmpul de acțiune la nivelul interiorității omului sau al societății; acestei tendințe îi corespunde la romancier o misiune de cercetare și extracție. Funcția aceasta endoscopică, susținută de mitul concomitent al esenței umane, i-a fost totdeauna atît de firească romanului, încît sîntem tentați să-i definim exercițiul (creație sau consumație) ca o bucurie a abisului.“ (Roland Barthes, *Essais critiques*, Ed. Du Seuil, 1964, p. 39.)

facem o distincție metodologică folositoare în sensul ei relativ și limitat, iar nu o separare între social și opusul său — de n-ar fi decît că acest oponent nu poate fi conceput, nu poate exista ca real.

Se pune întrebarea însă dacă, de comparăm mai multe proze, să zicem *Viața la țară*, *Craii de Curtea-veche* și *Cartea nunții*, aflăm imagini echivalent valabile ale societății, egale ca forță în revelarea realității sociale. Nici una, nici cealaltă nu folosesc analiza psihologică în mod deosebit (totala absență a psihologiei e de neconceput în literatură), dar de comparăm cele trei cărți, ele sînt destul de deosebite pentru a ne da posibilitatea să facem o comparație utilă. E ușor de observat însă că toate trei își concentrează atenția asupra unor medii restrînse. Atît în *Viața la țară* cît și în prelungirea ei firească, *Tănase Scatiu*, Duiliu Zamfirescu descrie modul de viață al unei familii boierești, rezidentă la cîmpie, și a relațiilor ei naturale cu vecinii teritoriali, cu arendași, domesticitate, și poate pe undeva cu clasa antagonică, țărănimea. Petrecîndu-se într-un mare oraș, narațiunea lui Matei Caragiale e și ea restrînsă la un grup de aleși, chiar dacă într-o cîrciumă sau în casa adevăraților Arnoteni mai cunoaștem încă unele exemplare ale, cam, aceleiași lumi. Prozei evident romantice a lui Matei Caragiale i se poate totuși aplica observația clasicistului La Bruyère: „Orașul e împărțit în felurite societăți, care au, ca tot atîtea mici republici, legile, obiceiurile, dialectele și glumele lor...“ (*Despre oraș*, fragm. 4). De altfel, în aceeași ordine de idei, alte două romane citadine: *Cartea nunții* și *Enigma Otiliei* se restrîng la un cîmp de investigație minimal.

În asemenea împrejurare, romancierul are la îndemînă două procedee, pe care de altfel nimeni nu-l împiedică să le coroboreze, ca în cazul *Muntelui magic* de Thomas Mann, adică tipizarea și analiza psihologică. Propriu realismului critic,

Scanned with OKEN Scanner

și așa procedează Duiliu Zamfirescu, sărac în psihologie, este să îmbine tipizarea, ce concentrează spațiul social, cu descrierea comportamentistă selectivă; de altfel, am mai observat, realismul critic e un behaviorism temperat, îndulcit cu nițică psihologie; sau, invers, comportamentismul e rezultatul logic al realismului zis critic. În felul acesta, Duiliu Zamfirescu ne informează asupra unei întregi clase sociale, a relațiilor și atitudinilor ei, a modului de gîndire și a stadiului de sensibilitate. Într-o carte programatic clasicistă (în care pînă și elementele balzaciene devin rafinament și contemplație estetică) — *Cartea nunții*, intenția autorului nu mai este spațială, ci temporală; adică, fără a-și fi pierdut valoarea concretă social istorică și aceea de spațialitate socială, romancierul urmărește mai ales să sugereze profunzimea temporală. Evident, ca un punct nelipsit din programul clasicist, G. Călinescu privește lumea ca spectacol — cum observa C. Stănescu în cronica sa din revista *Ramuri* — totuși suprafața există ca atare. Dacă tipizarea e un procedeu comun clasicismului și realismului zis critic (ultimul l-a preluat de la primul), deosebirea constă în aceea că cel dintîi privește lumea temporal, pe cînd ultimul, spațial (ca să nu mai amintim că tipicul clasicist se apropie de simbol). Deci, romanele din ciclul Comăneștenilor își desfășoară valoarea de generalizare spațial, în vreme ce *Cartea nunții* generalizează prin tip-simbol, se instituie temporal, în succesiunea generațiilor.

În *Enigma Otiliei*, în care, semnalam, afluxul realist critic e mai puternic, există o extindere orizontală tăiată de o dimensiune temporală; numai că specimenele — dotate cu o doză puternică de concret social istoric — din roman au ca tipicitate socială o semnificație oarecum redusă prin însăși caducitatea lor voită; cei doi bătrîni, bătrîna, progeniturile de peste gard, pînă la un punct chiar eroicul Stănică Rațiu

Scanned with OKEN Scanner

apar nu ca exponenți, ci ca desjecții ale unei clase ticăloase dar active, retractați, claustrați, închirciți, ieșiți din timp ca și colecția de babe din *Cartea nunții*, reprezentînd cel mult un stadiu preistoric al capitalismului. Molieresc și balzacian, moș Costache Giurgiuveanu e mai degrabă un specimen al timpului oprit, o fosilă (studiată cu lupa), decît un reprezentant al capitalismului la începutul veacului douăzeci. Cît privește Pascalopol, el nu e de loc privit ca moșier, latifundiaritatea lui e simplă ipoteză a bogăției de care scriitorul avea nevoie pentru a-și demonstra teza asupra eternului feminin (de ar fi fost acțiunea plasată în epoca noastră, Pascalopol ar fi fost făcut arhitect și academician); medicina, pentru Felix Sima, e o ficțiune umanistă solicitînd voință, ca și moșieratul, tot fictiv, al lui Pascalopol. Esența clasicistă se manifestă și aici în dauna realismului zis critic, care acordă profesiunilor exercitate de eroi o foarte mare însemnătate. Ideea e că extinderea orizontală nu e aici prea mare, balzacianismul e de suprafață, virtuțile romanului se află în planul vertical, temporal.

Cu *Craii...*, problemele se complică; atmosfera e de vis trăit, eroii sînt ipostaze dorite ale autorului, mai degrabă, decît reprezentanții (fictivi) ai unei clase. Desigur, materialul concret e împrumutat ambianței social istorice — orice narațiune e o construcție și ca atare are nevoie de elemente reale, cum orice vis folosește date diurne — dar asta nu ne îngăduie să-l judecăm drept o reprezentare a unei societăți date, ca pe o spațialitate. Evident, o semnificație specială există în orice semn, nici nu s-ar putea altfel, dar, de aici pînă la a vedea în Gore Pirgu reprezentantul burgheziei și în Pașadia pe cel al moșierimii mai e mult, cu toate că — repet — ei poartă însemnele claselor respective. Atît barocul de ficțiune visat de *Craii*, ce nu anunță nici un Mesia, într-o admirată

Europă stinsă, cît și mentalitatea clasicistă de orfevrerie contemplată sau de șlefuire, tot în gustul clasic, al frazelor nu anulează romantismul fundamental al operei, cu onirismul ei organizat în ficțiune artistică, și nu de tipul spontan, haotic, asociativ, pe care l-a practicat suprarealismul. Nu vom întîlni aici nici analiza psihologică, practicată ca metodă de investigație, fiindcă frămîntarea și fărîmițarea sufletească a eroilor e cu totul de alt tip, ea fiind expresia unei exaltări iar nu o cercetare cu scop obiectiv (prin exasperarea lui la rece, Camil Petrescu se înrudește cu romanticii) ca la Proust, la care echilibrul subiectiv-obiectiv e menținut cu strășnicie. Toate aparatele de cercetare critică pe care le-au călit clasicismele și le-a fabricat realismul critic apar nefolositoare aici, astfel că de cartea *Crailor* ne putem apropia cu aceeași mentalitate ca de marea poezie romantică.

Oricum, comparînd imaginile rezultate ale societății, apare mai completă, mai asemănătoare cu realitatea socială, așa cum reiese ea din tratatele de istorie, sociologie, descriere și analiză politică, economie agrară și bancară etc., imaginea din *Tănase Scatiu* decît celelalte și, prin generalizare, aceea din romanele curat realist critice, curent ce fusese asimilat pur și simplu realismului, iar alte feluri ale prozei își găseau justificare doar în măsura, mai mare sau mai mică, în care se apropiau de fotografia în mărime naturală a lumii, cu retușări, adică prin ceea ce era, într-un fel, străin naturii lor intime, specifice. Acest mod de critică, în care se compara naturalul cu fotografia, a dus la subestimarea, dacă nu mai mult, a unor numeroase proze, de valoare, din literatura noastră, de la prozele eseistice, lirice și de o înaltă intelectualitate ale lui Eminescu, la povestirile cele mai autentice ale lui Sadoveanu, înțelese pe de-a-ndoasele, și la numita bijuterie a lui Matei Caragiale.

Scanned with OKEN Scanner

De aici, concluzia pe care unii critici au tras-o apoi *in petto*, de a neglija, ca extra-estetic, „factorul" social — ca şi cînd socialul ar fi unul dintre elemente, iar nu însuşi mediul formator, nutritiv, al conştientului şi subconştientului, al biografiei şi operei, al copilăriei, adolescenţei şi maturităţii, năvălind sub o mie de forme şi aspecte în ţesătura cea mai intimă a operei de artă. Cu riscul de a fi învinuit că fac un paradox, voi afirma totuşi că principala eroare a criticii, în trecut, e de a fi subestimat socialul, adică de a-l fi redus la manifestările lui evidente, seriale, şi a nu-l urma în disimulările sale infinite, subtile şi irezistibile.

Reiese, sper, din cele spuse că romanul nu e totdeauna o experienţă verticală, temporală, ci poate fi şi experienţă spaţială, orizontală; că scriitorul nu descrie totdeauna realitatea unei societăţi, ci o poate şi — cazul Matei Caragiale — refuza cu întreaga lui fiinţă, printr-un salt de oroare, care nu e de loc mai puţin semn al neaderenţei la orînduirea capitalistă a unei sensibilităţi excepţionale. Spre ce utopie se realizează acest salt negativ — în exemplul dat, spre un baroc elegant şi misterios, dar şi spre toate frumuseţile naturale ale planetei, spre nopţile ce se-ntorc, zice-se, de demult, ale pămîntului nostru — al acestui bucureştean prin năravşi vocaţie, e un rezultat secundar al unui trecut raport de forţe, obiectiv; fapt este că cititorul inteligent reţine oroarea de burghezime şi nu (vai, s-a scris...) admiraţia pentru o aristocraţie, inexistentă la noi, şi care, de altfel, e acolo de ordin spiritual. Ceea ce s-a numit cam superficial — despre *Craii...*, Sadoveanu şi Eminescu — refugiul în trecut, sau evaziune, este de altfel şi expresia unei omeneşti necesităţi de a continua, de a regăsi o tradiţie a frumosului, a valorilor, pe care să o duci mai departe. Penibilul tradiţionalism ce a existat la noi — sămănătorist, gîndirist, iconar —, era inept în pri-

mul rînd fiindcă nu se întemeia pe nici o tradiție, pe nici un sistem de valori pe care să-l reînvie, ci, jalnic romantism minor, se plagia pe el însuși, se condamna în chiar momentul pornirii sale, moment generos prin excelență, la sufocare, provincialism iremediabil și meschinărie. Într-o vreme în care Brîncuși relua folclorul dîndu-i o interpretare modernă de strălucire universală, sămănătorismul îl condamna la un pauper exotism turistic, crunt și morocănos, pentru uzul înaltei doamne. Sămănătorismul n-a fost o întoarcere firească la un viu izvor de artă, ci stagnare, izolare, decadență. Că ofta și cîte un suspin pentru cel sărac, cărui reacționar i-a fost cu desăvîrșire străin?

Visul nu este o a-realitate, ci se constituie după legi proprii într-o viziune care, dacă nu e o copie a realului, nu e mai puțin hrănit de acesta, constituit cu materialul diurnului, răspunzînd la dilemele cotidianului; or, dacă viziunea artistică închegată în operă nu poate fi echivalentă cu visul, nici în varianta sa lirică și romantică, ea nu este nici cu totul opusă ei, astfel încît anume opere — *Craii...* de exemplu — ne apar ca vise organizate, șlefuite, dar vise totuși, inspirate de o realitate foarte concretă, foarte istorică și teribil de socială, cu care încărcătură trece în operă — dar nu ca mimezis —, nu e deci copie, nici reproducere, ci imagine, reformulată într-un anume fel foarte special și asemănător, pe undeva, genetic, cu visul. Iar dacă pornim de la principiul psihologiei moderne că visul e un mod de a ne satisface dorințe respinse de cotidian, se poate spune că și opera de artă reprezintă genetic un conflict al artistului fie cu diurnul, fie cu sine însuși, o rezistență depășită prin ficțiune, sau un real ideal și obiectiv, visat înainte de organizarea sa în viața socială.

Este absolut evident că toți cei care și-au închipuit că arta e mimezis — uitînd de catharsis — au fost teribil de încurcați de lirism, pe care au încercat să-l înțărcuiască într-un

Scanned with OKEN Scanner

loc bine delimitat al poeziei; dar dacă nu facem eroarea didactică de a ne închipui că lirismul e numai o abundență metaforică, observăm că el e infiltrat mult mai adînc în textele chiar ale prozei, cum i se spune, obiective. Un filozof ce trăiește în plin romantism, foarte sensibil la patetismul, negatismul violent și onirismul proiectat al acestui curent, cum este Schopenhauer, este încă atît de aristotelizat și rob la mimezis încît să caute jenat și cu sentiment de culpabilitate să-i descopere un rol și un loc minor lirismului [1]. Nietzsche,

[1] Schopenhauer, în *Lumea ca voință și reprezentare*, scrie: „Subiectul voinței, adică al voinței personale, este cel ce umple conștiința poetului; uneori e o voință dezlănțuită și satisfăcută (bucurie), mai ales o voință înfruntată (tristețe), totdeauna o emoție, o pasiune, o mișcare a sufletului. Dar datorită peisajului înconjurător, în timp ce resimte această emoție, poetul ia conștiință de el însuși ca de un subiect al cunoașterii pure și involuntare, a cărei pace interioară de nezdruncinat contrastează acum cu tensiunea voinței totdeauna înfruntată, totdeauna nesătulă; sentimentul acestui contrast, al acestui joc alternat, iată de fapt care e conținutul *lied*-ului, iată ce constituie starea de spirit lirică. În această stare se pare că se apropie de noi cunoașterea pură, spre a ne elibera de voință și de greutatea ei; o ascultăm, dar numai cîteva clipe; voința, amintirea țelului nostru personal revin totdeauna să ne smulgă contemplației senine; dar, primul peisaj frumos ce apare, la rîndul său, propunîndu-ne o cunoaștere pură și dezinteresată, ne smulge voinței. Iată de ce în *lied* și în starea de suflet lirică, voința (interesul personal al scopului propus) și contemplarea pură a spectacolului înconjurător se amestecă una cu cealaltă într-un mod straniu; se caută și se imaginează raporturi între ele; emoția subiectivă, pasiunea voluntară comunică prin reflex culoarea sa obiectului contemplației și această contemplație, la rîndul său, trece în emoție. Adevăratul *lied* este imaginea întregii stări de spirit descrisă, amestecată și divizată.“ E de observat că această explicație încearcă să concilieze clasicismul și romantismul în poezie, acordîndu-le, fiecăruia, cîte o jumătate din domeniul liricului; să observăm că, descori, Titu Maiorescu a reținut din teoria lui Schopenhauer mai degrabă partea sa de concesie la clasicism. Azi, însă, viziunea romantică asupra „stării de suflet“ lirice a învins cu totul, lirismul devenind domeniul prin excelență al pasiunii.

Scanned with OKEN Scanner

în *Nașterea tragediei*, crede, dimpotrivă, că subiectivitatea exacerbată a liricului, convins că se exprimă doar pentru sine, duce inevitabil, cînd izbucnirea e profund spontană, la obiectivitate și adevăruri de ordin general. Nu vreau să glosez aici despre lupta și colaborarea Apolinicului cu Dionisiacul, tema lucrării lui Nietzsche, reținînd doar că lirismul, ca expresie transfigurată și adîncă a Eului, tinde, ca și analiza psihologică pe teren îngust, cînd este autentică și penetrantă, să releve socialul ca situație și relație ascunsă în conștiințe, habitudini, comportament. Rolul criticii, în asemenea împrejurare, este să descopere implicațiile, iar nu să nege forța socială a operei, reducînd procesul de reflectare la expresia lui directă, orizontală.

Există supremație a unei metode de investigație asupra alteia? G. Ibrăileanu, în cunoscutul studiu *Creație și analiză*, ce deschide volumul *Studii literare*, înțelege prin „creație", „comportism", dar renunță la ultimul termen, fiindcă i se pare „prea neobișnuit". Criticul observă că „acești doi termeni nu se pot opune radical unul altuia", astfel încît „creația și analiza se găsesc împreunate (sic!), în diverse proporții, la orice prozator de talent" (p. 3). Ibrăileanu scrie, pe drept, pentru acea vreme: „Ceea ce lipsește prozatorilor noștri e și această însușire: Psihologismul" (p. 9). De atunci i-am avut pe Camil Petrescu, Anton Holban, Hortensia Papadat-Bengescu și, în ultimele două decenii, G. Călinescu și Marin Preda; oricum, nu este excesiv... Mentorul *Vieții românești* descoperă că „Sînt două feluri de psihologi literari: analiști și, cu o expresie uzitată în Franța, «moraliști». Anatole France e moralist. Bourget e analist și mai ales moralist. Dostoievski e analist și de loc moralist. Proust e aproape întotdeauna analist — și rar moralist" (p. 8). În esență, ar fi vorba de tipul clasic de psihologie și de cel romantic, primul

Scanned with OKEN Scanner

tinzînd spre categorial, celălalt — spre individual și unic. Împărțirea e judicioasă, exemplele nu le discut, fiindcă m-ar îndepărta de temele mele, dar nu pot să nu observ că diagnoza la Proust e parțială, fiindcă marele analist era și un mare moralist, moștenitorul direct și în mod creator al întregei tradiții de portretistică și memorialistică franceză.

După ce remarcă, la Proust, că „subconștientul varsă (sic!) mai mult în conștient" și că „el vede totul, pînă în fundul și pînă în toate colțurile sufletului" (p. 11), criticul conchide: „El, care n-are subiect, intrigă epică ori dramatică externă, are subiect și intrigă internă. El creează *lumi sufletești* (s. G. I.)." (p. 12.) Și corifeul poporanismului literar face această precizare esențială: „Proust nu numai că nu e liric, dar nu e nici subiectiv". Și: „Subiectivismul începe numai atunci cînd apare atitudinea afectivă față cu propriu-ți suflet. Dar Proust nu are această atitudine." (p. 14.) Evident, întreg studiul ar merita o discuție amănunțită; am dorit însă a reaminti că analiza psihologică este un „metod" de loc subiectiv, tot atît de capabilă a re-face realul ca și alte metode de creație literară... O ierarhizare a metodelor de cercetare folosite de literatură ar îngusta posibilitățile de dezvoltare în viitor.

S-a observat de mult că un tip frecvent în proza noastră din epoca anterioară socialismului este neadaptatul; remarc și corolarul observației că tipul energic, activ, are în general o funcție negativă, de la Dinu Păturică (și chiar de la Doamna Chiajna) la Tănase Scatiu, de la eroii din *Mara* și *Moara cu noroc*, sau excelentul Budulea la energicii lui Cezar Petrescu, petroliști, industriași și magistrați, vitalitatea e fie inițial de semn negativ, fie, de eroul este mișcat de aspirații frumoase, duce la izbire cu mediul și catastrofă. Ca la tragicii greci, accentul nu se pune pe acte, ci pe suferința suportată, pe durerile pe care alții le provoacă personajelor, fie că e vorba

Scanned with OKEN Scanner

de un bătrîn zaharisit, ca Dinu Comăneșteanu (vezi și galeria de ramoliți duioși a lui I. Al. Brătescu-Voinești), sau de un abulic și retractil ca Neculai Manea, fie chiar de eroii activi, inventivi, neîmpăcați, ai lui Camil Petrescu, sfîrșind prin a se ucide sau a fi uciși, fie de alți inadaptați superiori, Dinu Milian sau Vania Răutu, calitatea morală e resimțită ca inferioritate socială. Ion e omorît, Apostol Bologa, spînzurat, țăranii din *Răscoala*, masacrați. Poate că singurii ce fac excepție de la acest masacru al blajinilor sînt eroii lui Sadoveanu (în parte) și Călinescu, autori de eroi victorioși, adaptați superiori ce știu să învingă. Firește, multe din personajele sadoveniene sporesc numărul învinșilor puri; nu e mai puțin adevărat că marele prozator creează și eroi care, fără a-și trăda principiile etice, se dovedesc superiori asasinilor (Vitoria Lipan), trădătorilor *(Frații Jderi)*, calomniatorilor (Mehmet din *Ostrovul lupilor*), trec prin vîltori de sînge, curați (Chesarion Breb). Superioritatea lor stă, ca și a lui Ioanide, într-o înțelegere superioară a celorlalți și a lor înșile — fiindcă mecanismul furioșilor este în definitiv grosolan —, stăpînire de sine și evidența valorilor. Anumite opere ale celor doi scriitori sînt, într-un sens, manuale de morală practică, răspuns la arta de a fi învins, elaborată de alții. Călinescu se încrede în puterea tehnicității eroului, prea necesar societății spre a fi eliminat; libertatea pe planul ideilor Ioanide și-o plătește însă (efect al absenței din contingent) prin două pierderi dureroase în viața familială. S-ar putea spune că Ioanide, din primul volum, abandonează deliberat cîmpia spre a se fortifica pe muntele cetățuit, altfel spus, acceptă sacrificarea mundanului pentru a triumfa spiritual. Aceeași tactică defensivă adoptă și eroii sadovenieni — Chesarion Breb sau Mehmet Caimacam — retrași în spiritualitatea lor, admițînd doar protocolul formal al prezenței în mundan;

Scanned with OKEN Scanner

totuși, nici ei nu vor scăpa de lovituri. Cît privește Vitoria Lipan, ea reușește să reabiliteze ideea de dreptate fără a fi putut împiedica suprimarea lui Nechifor, cel ce participa la viața socială; iar micul Jder trăiește în balada eroică...

Cu alte cuvinte, numai cu prețul neparticipării prudente se salvează eroii într-o retragere ataractică, fără acea frenezie a eficacității în social ce le-ar da posibilitatea manifestării multilaterale a personalității. Într-adevăr, eroul de epos tragic manifestă, după expresia lui Nietzsche, bucuria de a deveni și bucuria de a distruge [1]. Dionisiacul tragic este ambiguu într-o societate fundamental nedreaptă; poate singurii ce acceptă pariul acțiunii, în proza noastră, dar mai mult cu bucuria de a se distruge decît cu aceea de a deveni sînt cele trei avataruri eminesciene din *Geniu pustiu*, și micul Jder. E de amintit ambiguitatea tragică și comică a lui Lache și Mache, pradă demonului politic, plini de efervescența luptei, dar loviți de sterilitate, închiși practic în cercul magic al ineficienței. Ciudată este și figura tînărului Darie, din *Pădurea nebună*: dîrz, colțos, energic, dar în același timp strecurîndu-se neutru, mut aproape de o durere fundamentală, martor al unor drame pe care nu le poate suprima. Este limpede că neaderența eroilor pozitivi din romanul românesc anterior Eliberării, ineficiența, claustrarea, retragerea, transfigurarea pe planul ideilor sau al purității morale constituie forme, conștiente sau nu, de refuz ale structurii sociale, moduri în care s-a manifestat, indirect, refuzul de a participa la nedreptate, exploatare și farsă politică. Cazul lui Matei

[1] În *Ecce homo*, Nietzsche scrie: „Nu e vorba de a scăpa de teroare și de milă, de a elimina o afecțiune primejdioasă printr-un dezastru vehement — aceasta este eroarea lui Aristot. E vorba ca, dincolo de spaimă și de milă, să ne *identificăm* (s.n.) cu eterna bucurie a devenirii — bucurie ce cuprinde de asemeni și bucuria de a distruge (s.n.)."

Caragiale, ce visează galeș o lume utopică, este departe de a fi izolat.

Dimpotrivă, proza etapei socialiste excelează în eroi energici, activi și eficienți; or, este evident că asemenea răsturnare nu ar fi fost posibilă fără revoluția socialistă. Nu intenționez aici să analizez principalii eroi ai prozei actuale, am făcut-o cu alte prilejuri, dar subliniez tentația lor de a se exprima în mișcare, de a se defini în act, fiindcă — spune Hegel — mișcarea [1] mediază trecerea de la subiectiv la obiectiv; dacă unii dintre acești eroi nu au reușit să se contureze artistic prea pregnant, faptul se datorește unei viziuni nedialectice a scriitorilor respectivi: atît eroul cît și realitatea sînt termeni dați, translați oarecum mecanic, fără să influențeze unul asupra celuilalt în permanență, să se modifice reciproc; de aici un anume hieratism al unora dintre eroii activi. Mult mai interesanți sînt cei ce se formează într-o încleștare dramatică, dureroasă dar fecundă cu o realitate ea însăși în mișcare. Îl menționez, aici, pe Lae Cordovan, tip vital, îndărătnic, ce vrea să-și spună un real ce îi scapă, angrenat cu întreaga lui ființă într-o dramă violentă, dar aparținînd altei epoci; astfel încît, cînd întreaga colectivitate se transformă din temelii, el se află într-un raport de proporționalitate inversă cu mișcarea generală, pare să alunece vertiginos, fără a-și da seama, în trecut, tocmai prin ceea ce el credea a fi mai concret și mai prezent; deci, prin chiar drama sa depășită de istorie el creează un alt conflict, între el și colectivitatea sa firească, și efortul său pentru a-i ajunge din urmă pe ceilalți, de a re-veni în prezent este remarcabil.

[1] „Mișcarea pe care o face realitatea este trecerea de la subiectiv la obiectiv. Trecerea este simplă, imediată, sau nu e simplă, ci parcurge un număr de stadii." (Hegel, *L'Histoire de la philosophie*, Gallimard *3-ème édition*, p. 100.)

Scanned with OKEN Scanner

Prin urmare, Lae Cordovan este animat de două mișcări, una care, ca să-l parafrazez pe Hegel, desface realitatea, exprimă trecerea de la obiectiv la subiectiv, iar alta, în sens contrar, spre o realitate care, ea însăși, se deplasează, se modifică.

Nu aș dori să se-nțeleagă că propun o împărțire a eroilor literari în abulici și volitivi; ceea ce are însemnătate este ca între subiect și obiect să aibă loc un schimb viu de substanță, fiindcă modificările reciproce alcătuiesc tocmai procesul cunoașterii, imposibil dacă termenii rămîn paraleli. G. Ibrăileanu lăuda, în proza lui Panait Istrati, tocmai acest conflict dur, emoționant prin autenticitatea dramatismului său[1]. În același timp, să luăm în serios avertismentul drastic pe care Paul Zarifopol îl dădea, încă în vremea primului război mondial, asupra dezlănțuirii energiei ca atare[2], în afara valorilor umaniste și a unui ideal etic; fiindcă dacă arta este, pentru creator, o expresie, ea este, pentru consumatorul de cultură, o impresie; și orice epocă autentică de cultură pro-

[1] „În opera d-lui Istrati e o tensiune de voință de la început pînă la sfîrșit. O tensiune care dă și caracterul special al compoziției și al stilului. E o expresie de energie, care nu vrea să se supună. O explozie, care nu degajează energia dintr-odată, catastrofal, ci, ca esența într-un motor, parțial și ritmat." (G. Ibrăileanu, *Studii literare, Panait Istrati*, p. 136.)

[2] „În publicistica europeană apăruse un fel de pedagogie politică, al cărei ton fundamental era un țipăt exasperat și exasperant după energie. Ce lucru pofteau acele capete — omenești totuși, pe cît se părea — cînd zbierau sau mîrîiau, fără preget și cu nervozitatea tîmpită a vracilor descîntători, cuvîntul energie? Acum putem zice că am înțeles. Se pregătea cea mai strălucită explozie de energie pură din cîte au fost, de cînd voința universală s-a încarnat în oameni. Schopenhauer spunea numai un simplu adevăr cînd dădea ca exemplu clasic de manifestare a voinței propriu-zise pe nebunii furioși. Europa se pregătea dar pentru o formidabilă activitate convulsivă... (Primul război mondial, *p.g.*) " (Paul Zarifopol, *Din registrul ideilor gingașe — Ideal și energie*, p. 14.)

pune nu numai un joc de forme, dar mai ales un sistem de valori. Cît privește criticul marxist, el știe că toate conceptele categoriale — creație și analiză, social și psihologic, clasic și romantic, tradiție și inovație, epic și liric —, ce se combat dar și se fertilizează reciproc, pot fi folosite dar nu fetișizate, și am mutila frumusețea de am reduce-o la una singură din caracteristicile ei; numai o atitudine suplă, dar activ critică, permeabilă, dar știind să filtreze, ne poate duce mai departe, pe fiecare în parte și pe toți împreună, spre înțelegerea cît mai cuprinzătoare și exactă a bucuriei estetice.

Bine-nțeles, claritatea e o cerință firească, aș zice internă, a operei de artă, deci și a romanului, numai că atunci cînd termenul nu e precizat, rezultă, din cerințele criticii, multă confuzie; claritatea narativă, a sensului, a ideilor, a structurii epice, sau care? Toate la un loc. Evident. Totuși, Dostoievski e clar dar și obscur, epica lui Faulkner e uneori dificilă, iar James Joyce a ivit o cataractă de comentarii; și n-am numit scriitori de minimă însemnătate. Oricum, să trecem; Tolstoi e limpede, dar cîți dintre cei ce au citit *Război și pace* își dau seama că scena cheie, scena pentru care se scrie o carte, este aceea în care, prizonier, stînd pe oiștea (cred) unei căruțe, Bezuhov privește cerul înstelat și se simte, pentru întîia dată în viața lui, liber; cine nu-l poate pricepe pe Sadoveanu, dar claritatea lui presupune straturi adînci de înțeles, pe lîngă care, rămînînd, vai, la suprafață, atîția comentatori pricepuți au trecut fără să le vadă; iar de citim cartea lui Ion Ianoși despre Thomas Mann, înțelegem ceva din confluențele profunde de sensuri pe care le poate avea o literatură atît de binevoitor și înșelător tradițională; așa că acei ce privesc arta cu ochi de medic, vorbind de literatura „sănătoasă" și ferindu-se de orice este întrebare, tensiune dramatică, sau tăcere albă, tragică, de căutare și răsucire lăuntrică, pricep,

Scanned with OKEN Scanner

sărmanii, prea puțin din frumusețea teribilă a literaturii, drept care vor intra, de n-au făcut-o încă, în împărăția cerurilor, dar în aceea a frumosului, nu. E bine deci să ne limităm a cere operei maximum de claritate posibilă în condițiile ei firești (Marx în *Capitalul* este, în acest sens, limpede), adică expresia cea mai adecvată a unei stări sau situații date. Dar și ideile își au istoria lor...

Un spirit clasic, deși nu lipsit de umbre melancolice, foarte apreciat de cîteva generații, făcînd parte dintr-o formație de minți ce se ridicau după valul furios al romantismului, avînd apoi a fi acoperite iar de noul val romantic de după primul război mondial, un mare scriitor ce, desigur, va fi redescoperit mai devreme sau mai tîrziu, Anatole France, scria (fiindcă un clasic, spunea Paul Valéry, este un scriitor dublat de un critic) într-un foileton dedicat lui Guy de Maupassant, alt idol anterior primului război, că : „Posedă cele trei mari calități ale scriitorului francez : mai întîi, claritatea, apoi, claritatea, și, în sfîrșit, claritatea. El are spiritul de măsură și ordine care e cel al rasei noastre. Scrie, așa cum trăiește un bun proprietar normand, cu economie și bucurie.“ O altă calitate a respectivului scriitor ar fi, să-i zicem, obiectivitatea : „El pictează fără ură și fără dragoste, fără mînie și fără milă. (...) Îi face să trăiască, dar nu-i judecă. Indiferența sa este egală celei a naturii : mă miră, mă irită.“ (Paul Zarifopol, în *Viața literară*, I, p. 55—56.) Dacă am amintit cele două exigențe, formulate aici, e fiindcă ele depășesc doi scriitori, desigur, însemnați, pentru a se înscrie în sfera mai largă a unei arte poetice. Anatole France greșea, nu era primul, nici ultimul, atribuind claritatea exclusiv spiritului francez : exigența era a unui curent general, clasicismul, și oricît de mare ar fi fost contribuția franceză la acest curent, sferele nu coincid. De altfel, cu asta intrăm pe un teren alu-

Scanned with OKEN Scanner

necos, instabil, pretînd la controverse inutile; îmi amintesc însă paradoxul lui Paul Zarifopol, ce considera clasicismul francez mai degrabă o emanație a cazărmilor... prusace [1].

[1] Paul Zarifopol înfățișează visul clasic francez și visul romantic german drept o compensație a caracterelor celor două popoare, un fel al fiecăruia de a se corecta prin ceea ce-i lipsește; evident, în măsura în care tipul francez sau cel german pot fi reduse la simple portrete... fără cercetările științifice complexe și care, probabil, ar necesita un volum de muncă uriaș, în schimb — cu rezultate îndoielnice. Un domeniu incert. E de notat acest pamflet anticlasic, printre primele, la noi, unde romantismul nu s-a manifestat în primul rînd ca un anticlasicism, pentru simplul motiv că nu aveam pe atunci un clasicism teribil organizat, atotputernic și de lungă durată, deci nu se făcea simțită nevoia unei reacții Ciudat, ziceam, că asemenea pamflet a fost scris de un rațional ist, romantic de loc... Dar să-l ascultăm pe Zarifopol: „Literatura franceză clasică seamănă curios cu viața germană prusificată. Rațiune, ordine și, prin urmare, claritate așa se numesc idolii esteticii în tot timpul pe care francezii unanim l-au consacrat ca vîrsta lor clasică. Sînt chiar virtuțile rasei, se zice, care fatal au strălucit și au stăpînit în toată vigoarea lor atunci cînd spiritul național ajunsese la maximum de puritate și plenitudine. Naționale ori ba, aceste calități au fost afirmate în teorie și consacrate în practica vremurilor acelora cu o consecvență strașnică. Trei oameni, serioși, cuminți, cumsecade și cu carte, Malherbe, Vaugelas și Boileau, au lămurit și definit simpatiile literare ale timpului, punînd la cale versificația și retorica, gramatica și principiile generale de judecată estetică. Acești vrednici jandarmi literari au alcătuit cu grijă și nestrămutată credință canoanele clasicismului. Și este de luat în seamă că un dreptcredincios ca Brunetière accentuează tare rolul teoriei și al criticii în formarea artei clasice franceze. Cel mai frondeur dintre popoarele europene s-a lăsat aci mai strîns strunit decît oricare altul; pînă într-atît, că vreme de două veacuri aproape chiar glasul scriitorilor cu cel mai vădit talent poetic, ca La Fontaine și Racine, sună prozaic prin botnița clasicistă. Versuri frumoase ca proza — a fost o vorbă a veacului al XVIII-lea, plină de concluzii. Generalitate și abstracție, antipatie radicală pentru individ, prin urmare pentru detaliul concret, pentru surprizele de linie și culoare. Ca efect total: suprimarea liricii și a pitorescului. Un stil drept-liniar, uscat, de o nemiloasă și istovitoare clari-

Scanned with OKEN Scanner

Claritatea, în sens clasicist, presupune însă, indubitabil, și anume calitate a sentimentelor, pe care, tocmai, au atacat-o romanticii, deși un clasic spusese că inima are rațiuni pe care rațiunea nu le cunoaște, iar Fedra lui Racine deplîngea faptul că nu putea ordona sentimente ce o îngrozeau; dar confuzia clasică e numai a sentimentelor, rațiunea se desolidarizează de ele, iar confuzia însăși era exprimată cu claritate. Al doilea deziderat a fost acuzat de a-l fi descoperit naturalismul, deși încă Flaubert se muncise să-și descrie eroii fără a se amesteca el însuși printre ei, și toți adepții realismului zis critic se desolidarizau de personajele lor (doar lui Balzac, inimă miloasă, îi mai cădea cîte o lacrimă pe pagină), proclamîndu-se obiectiv în raport cu cele „pictate" sau descrise, cu mult înainte ca Zola să se fi comparat cu Claude Bernard. Dar cerința impasibilității autorului urcă mai departe, în timp, făcînd parte din corpul de exigențe al clasicismului. E drept că abia Zola, ce era un scriitor eminamente democrat și tendențios, făcuse zarvă teoretică în jurul ideii. În acest context se înțelege mai bine lupta criticilor socialiști pentru arta cu tendință; deși, atacurile din miezul secolului nostru împotriva lui Zola, pe această idee, sînt perfect nedrepte, fiindcă rar operă mai tendențioasă decît a lui Zola, care era democrat tot atît de profund pe cît fusese Balzac de reacționar; iar tot ce spun clasicii marxismului pozitiv despre Balzac este valabil și pentru Zola.

De altfel, realismul din a doua parte a secolului nouăsprezece nu e decît o continuare ușor modificată a clasicismului,

tate, aspru și cenușiu; un stil numai din concepte scurse de tot sucul impresiilor și strict legate în definiții și explicații. Născut din disciplină și destinat să disciplineze, stilul clasic a zidit acele construcții literare care aproape oricărui om de astăzi îi rămîn totdeauna întruceva iremediabil străine." (*Din registrul ideilor gingașe*, *Stil clasic*, p. 93—94.)

cum ieșise el din marea înfruntare cu romantismul; e drept, cîteva accente se pun altfel, mai ales s-a notat aportul romantic, împrumutat deci de la inamic, dar căruia acest clasicism i-a dat amploarea cuvenită, al precizării concret istorice, fosta „culoare locală" și, cum se știe, tipul realist-critic aspiră la o generalitate determinată și limitată, nemaipretinzînd a fi natura umană în general; există, de asemeni, și un fetișism al obiectelor, cu descrierea amănunțită a cadrului (zeci de pagini mortale în Zola, în deosebi în *Greșeala abatelui Mourret* sau în *Pîntecul Parisului*), în gest și zicere, proprietatea acordată comportamentului față de dialectica sentimentelor și a gîndirii (reacție antiromantică). Un fenomen ce ne interesează însă aici în mod deosebit este trecerea masivă de la tragedie (clasicism) și poezie (romantism) la roman. Într-adevăr, slab în teatru și nul în poezie, realismul critic a fondat romanul, acordîndu-i o prioritate la care acest aproape gen n-a renunțat nici pînă azi. De aici decurge însă și faptul că romanul a purtat încă multă vreme marca fabricării sale neoclasice de versiune realist-critică, și că mult prea multă vreme, a fi realist în proză a însemnat a compune ca Balzac, a te supune acelei confluențe speciale dintre clasicism și romantism, ce, impunînd și anumite legi mai generale, consemna totuși doar un armistițiu și un compromis între două curente, armistițiu trecător, pe care, de atunci și pînă acum, cele două mari armate l-au stricat și l-au încheiat, altfel, de cîteva ori.

Îmi este de aceea absolut cu neputință să pricep de ce ar corespunde firii particulare a poporului nostru o colecție de canoane dictate de un moment concret și anumit al culturii universale, de ce e mai specific românesc să scrii ca Balzac decît ca Proust. Conceptul de claritate, așa cum îl formula Boileau și-l proclama Anatole France, presupune, pe lîngă ostilitatea față de viața interioară, ale cărei mișcări se pot

greu enunța cu claritate și concepe bine, și înțelegerea caracterului ca dat neschimbător, cu o singură calitate dominantă și meree, ideal greu acceptabil de o minte dialectică și modernă, cu atît mai puțin pentru o gîndire marxistă. Dialectica nu poate fi opusă clarității, dar nu o poate accepta în sensul ei uniliniar, în care tipurile umane refac categoriile zoologice; pe de altă parte, e greu de susținut fobia de psihologic, artistul ce „pictează" sau „redă" mai degrabă o vacă sau o trăsură decît un sentiment sau o idee în procesul gîndirii. Neoclasicismul comportamentist de la începutul veacului impusese, printre alte prejudecăți tenace, aceea a superiorității prozei de creație asupra celei de analiză. În fond, despre ce este vorba?

Să ne adresăm, la început, tot lui Anatole France; într-o recenzie despre un scriitor cu totul deosebit de propria lui literatură, senină și cronică, Balzac, el admiră numărul imens de personaje — două mii! —, deci puterea lui de creație, sentimentul pasiunilor intime, înțelegerea intereselor economice și private ale unor indivizi atît de deosebiți între ei [1]. De altfel, și Taine va admira, într-un studiu devenit celebru, forța romancierului în a re-crea o societate în totalitatea ei, cu toate clasele, straturile și încrengăturile ei. Dincolo de acest efort cantitativ, se admiră forța teribilă a pasiunilor. Așadar, romantismul insuflase forță tipurilor clasice, făcuse să clocotească în caractere o sevă nouă; așa că, printr-un paradox, romantismul a marcat cea mai mare izbîndă a sa din proză

[1] „Rămîn stupid și admir. E o lume! E de neînchipuit ca un om să fi urmărit, fără să le-ncurce, firele atîtor existențe. Dar, chiar și dacă mi-ar fi puțin frică de Balzac, și aș găsi că are cîteodată gîndirea greoaie și stilul gros, trebuie totuși să-i recunosc puterea. E un zeu!" (*La vie littéraire*, I, p. 151.) „Ca relief și profunzime, Balzac nu poate fi comparat cu nimeni. Are, mai mult ca oricare altul, instinctul vieții, sentimentul pasiunilor intime, înțelegerea intereselor domestice." (*Op. cit.*, p. 151.)

Scanned with OKEN Scanner

cu ajutorul clasicismului, fie el și modificat. Pecetea epocii s-a pus (s-a spus) prin forțele achizitive uriașe și monstruoase, în care se manifesta nu numai esența noii clase victorioase, dar și momentul istoric particular în care un întreg sistem, cu ierarhiile lui, fusese dărîmat, iar altul nou nu se ridicase. Deci Balzac reprezintă un moment bine determinat atît în mișcarea literară, cît și în cea socială, de unde puterea dar și limitarea balzacianismului[1]. Pe plan literar, el reprezintă momentul de formație cînd magma lirică și dramatică a romantismului (al cărui reflux începuse) a fost turnată în tiparele clasicismului; social vorbind, energiile descătușate ale clasei victorioase nu găsesc în cale obstacolele ierarhiilor, cele două momente coincid. Zola l-a putut continua pe Balzac într-o epocă de asemeni de formație (s-a făcut de altfel observația că societatea descrisă în *Comedia umană* semăna mai degrabă

[1] Consider mai corect să spun „balzacianism", fiindcă mi se pare cazul Balzac mult mai complicat; o parte a operei sale, nu numai de început, e curat romantică, iar în toate celelalte suflă un mare vînt romantic, ce animă personajele cu energie. De altfel, mulți din contemporanii săi admirau la el alte calități, Balzac nu le apărea drept realist-critic. Într-un articol despre Théophile Gautier, Baudelaire spune: „Totdeauna m-a mirat că marea glorie a lui Balzac a fost să treacă drept observator. Mie mi s-a părut că principalul său merit era de a fi un vizionar și încă un vizionar pasionat." Iar în *Salonul din 1846* (cap. 18), „*Despre eroismul vieții moderne*", tot Baudelaire: „Miracolul ne înveșmîntă și ne hrănește ca atmosfera; dar noi nu-l vedem... Fiindcă eroii Iliadei nu-ți vin decît pînă la gleznă, o, Vautrin, o, Rastignac, o, Birotteau — și tu, o, Fontanarés (...) și tu, o, Honoré de Balzac, cel mai eroic, cel mai singular, cel mai romantic și cel mai poetic dintre toate personajele pe care le-ai creat..." Iar în discursul pe care-l ține la mormîntul romancierului, Victor Hugo: „Toate cărțile sale nu formează decît o singură carte, carte vie, luminoasă, profundă, unde vedem ducîndu-se și venind, mergînd și mișcîndu-se, cu ceva speriat și teribil, amestecîndu-se cu realul, întreaga noastră civilizație contemporană". Pentru ei, Balzac era creatorul epopeii romantice citadine.

Scanned with OKEN Scanner

cu societatea celui de-al doilea imperiu decît cu cea din vremea sa, ceea ce ar însemna că marele romancier a surprins germenii ce aveau a se dezvolta), retrăgîndu-se însă spre straturi mai puțin sau de loc cercetate de Balzac; însă romanele-fluvii ce au urmat, inspirate din ideea simplă dar măreață a *Comediei umane*, au fost còpii poate mai șlefuite, însă lipsite de energia primordială [1].

Prin urmare, balzacianismul nu ar putea fi revalorificat decît dacă s-ar găsi din nou în conjunctură momente literare și sociale asemănătoare, dacă nu identice, cu cele ce l-au generat. În evoluția ulterioară a balzacianismului, sau realismului zis critic, clocotul romantic inițial a scăzut din ce în ce, pe măsură ce noua societate capitalistă se stratifica, își crea o ierarhie socială stabilă. E drept că ierarhia noii clase n-a atins în rigiditate vechea societate și că balzacienii au selectat mai ales asemenea momente de ridicare sau prăbușire socială ce nu reprezentau seisme de clasă, ci doar traumatisme individuale. Cînd geniul creator al lui Balzac s-a retras cu încetul din curentul (sau școala) ce l-a continuat, a crescut enorm parazitismul descriptiv, încrederea în gest și dialog, ca unice modalități de surprindere a realului (deși Balzac folosise toate mijloacele și nu trecuse cu vederea cîtuși de puțin studierea stărilor interioare). Această reducție a omului la acte era atît de încetățenită la un moment dat, încît se ajunsese să se confunde creația (care presupune tocmai totalitatea mijloacelor) cu comportamentismul, care înregistrează doar actele, gesturile și cuvintele.

[1] „Personajele lui Balzac, scrie E. R. Curtius, sînt ființe care, ieșite din tulburările și confuziile vieții sentimentale, eliberați de dezgustul paralizat al vieții, au regăsit drumul responsabilității morale, al activității eficace, al încrederii ce dărîmă toate obstacolele." (E. R. Curtius, *Balzac*, trad. franc., p. 303.)

Scanned with OKEN Scanner

O asemenea eroare a făcut un critic cu inteligență analitică dar format la, sau intimidat de, prejudecățile epocii — și despre această confuzie a lui Garabet Ibrăileanu am vorbit. El înțelesese bine că adevărata creație include analiza — am amintit și acest aspect —, dar în cele din urmă îl nedreptățește, tot din prejudecată teoretică, pe un mare scriitor, creator prin excelență, și pe care-l aprecia în mod deosebit. De citim mai departe studiul *Creație și analiză*, observăm că Proust e diminuat. Să examinăm eroarea teoretică, mai întîi: „Creația e superioară analizei. *Artă literară* (s.G.I.) fără analiză poate să existe. Fără creație, nu. Există un gen literar, care prin firea lui este numai creație, genul dramatic, ilustrat de unii din cei mai mari creatori. Autoanaliza din confidențe și monoloage nu este analiza autorului; este una din multele manifestări ale personajului, menite să-l caracterizeze. Tipurile cele mai vii se găsesc — și aceasta e foarte natural — la scriitorii eminamente creatori, și nu la analiști. Proust este un caz excepțional, cum excepțională este și analiza lui. Și apoi el, deși a creat cîteva tipuri balzaciene, nu poate fi socotit, cu tot geniul său, printre cei mai mari creatori de tipuri. El este, cum am văzut, un mare creator de lumi sufletești." (*Studii literare*, p. 37.)

*Distinguo*! Nu-i fac o vină lui Ibrăileanu de a nu fi știut că secolul douăzeci, în ceea ce avea el mai important, în romanele lui geniale, avea să urmeze calea analizei; dar, în 1966, sînt obligat s-o constat. Să lăsăm deoparte (deocamdată, fiindcă voi reveni...) dramaturgia, domeniu în care clasicismul n-a fost înfrînt nici de *Cromwell*, și să ne concentrăm asupra romanului. Deci, după ce, la începutul studiului *Creație și analiză*, criticul conferea analizei drepturi egale, acum favorizează proza de „creație", termen prin care, la început, înțelesese comportamentism, pentru a-l substitui apoi marii

Scanned with OKEN Scanner

literaturi, care nu poate exista fără analiză. Dar cine, azi, mai îndrăznește să se gîndească a-l compara pe genialul Proust cu onorabilul domn care a redactat fluviul *Les Thibault*?... Dar însăși această chestiune cu crearea de tipuri etc. a căzut în desuetudine. A creat tipuri James Joyce? Dar Kafka? Dar Thomas Mann? Nu știu; dacă nu, cu atît mai rău pentru tipuri și creatorii de..., fiindcă nu voi azvîrli nici o carte din autorii mai sus citați (cum am aruncat odată, pe fereastră, imposibila *Le lys dans la vallée*), din pricina lui Balzac sau a lui Zola. Dar Montaigne a creat tipuri? Dar Saint-Simon are o epică unitară? Dacă nu, cu atît mai rău pentru *Les Thibault*, *Jean Cristophe* și... Cezar Petrescu... Există tipuri „vii" în proza lui Arghezi sau în *Craii*..., și dacă da, de aici decurge valoarea lor? Criteriu depășit, uzat, nefolositor.

Proust, creator de tipuri balzaciene... S-a încercat a-l reduce pe Proust la Balzac. În adevăr, *În căutarea timpului pierdut* îl conține pe Balzac, dar stilizat, epurat de sutele de pagini descriptive, ilizibile, de considerațiile psihologice trase la rindea. Dar Proust îl continuă și pe Saint-Simon, ca și întreaga portretistică a clasicismului francez, așa cum îl continuă și pe Montaigne. Proust însă nu e numai o sinteză, ci și un deschizător de perspective nebănuite pînă la el. Cît privește expresia „creator de lumi sufletești", ce să-i opunem? Hotărît, e o expresie ce nu spune nimic. Azi e cu neputință să mai subestimăm rolul analizei, fiindcă fără analiză nu există creație; e un adevăr care trebuie subliniat mai ales pentru că literatura noastră nu se poate spune că a făcut abuz de analiză, cum s-ar putea reproșa celor occidentale; dimpotrivă. Analiza înseamnă pătrunderea în straturile mai adînci ale conștiinței, investigație morală, îndepărtarea aparențelor. E cazul însă de a îndepărta o posibilă obiecție relativă la comportamentismul contemporan, în concret la Hemingway și

John Dos Passos. Aparent, literatura de comportament modernă nu se deosebește de cea a secolului trecut, mai seacă încă decît aceea, mai pornită să înregistreze, mai pornită împotriva analizei psihologice, a comentariului eseistic, deci mai aproape de proza secolului trecut decît de a noastră.

Nu voi invoca argumentul facil că Hemingway folosește uneori analiza, de exemplu în *Soarele răsare de asemeni...* sau *Pentru cine bat clopotele* (opere majore, nu periferice în opera scriitorului), sau că John Dos Passos alternează descripția behavioristă cu descripția mișcării interioare, atît în *Paralela 42* („camera obscură"), cît și în *Manhattan transfer*; nu. Un mod mai subtil de a scăpa din dificultate ar fi să afirm, ceea ce este adevărat, că tehnica lor comportamentistă este în așa fel executată, încît să sugereze viața interioară; dar nu voi alege nici respectiva cale. Ideea care mă interesează aici, mai ales pentru consecințele ei multiple, este comportamentismul ca o critică a comportamentului. Recunosc deci că o parte a literaturii semnificative a secolului respinge analiza (cu atît mai lesne cu cît eu nu pledez pentru analiză decît pentru a recumpăni un echilibru, mai ales fiindcă afirm că balzacianismul, pentru proza română, și-a pierdut vlaga fertilizantă, nu mai e creator, se va controla afirmația peste două decenii), din plăcerea de a lovi în literatura de „creație" cu propriile ei arme. Deci, comportamentismul contemporan, îndeosebi Hemingway, pornește de la ideea ambiguității actului, chiar de la ambiguitatea calităților.

Într-adevăr, ambiguitatea actului e una din obsesiile literaturii contemporane, ca polivalență a curajului fizic și moral la Malraux *(Cuceritorii, Timpul disprețului, Condiția umană)*, a frumuseții și grației (*Le grand Meaulnes* de Alain Fournier; *Gatsby magnificul* de Scott Fitzgerald), a sincerității etc. Faptul descris ca atare nu reprezintă un scop, o

Scanned with OKEN Scanner

eliberare și nici măcar o soluție, ci o enigmă ce rămîne de abia de interpretat. La Hemingway, faptul e o parabolă, răspîndind sensuri posibile, iscînd semne de întrebare, fie că e vorba de schițe sau de narațiuni mai îndelungi, ca *Bătrînul și marea*, *A avea sau nu*, sau *Soarele răsare de asemeni*; dimpotrivă, la realiștii secolului al nouăsprezecelea, faptul se epuizează prin el însuși, nu se continuă decît în lanțul cauzalității epice, empirice. De aici, acuzația adusă de unii, după care proza behavioristă sau cea neorealistă (specii înrudite) ar reprezenta o lume lipsită de sens iar autorii s-ar fi făcut vinovați de obiectivism. De fapt, acuzația e gratuită; la Moravia, de pildă, acțiunea romanelor este însăși desfășurarea dialectică a procesului de cunoaștere *(La noia, Neascultarea)*. Cît îl privește pe Hemingway, e adevărat că faptul relatat este ambiguu, mai ales în schițe, și că scriitorul se ferește să explice; totuși, un sens se conturează, nu dintr-un act sau altul, ci dintr-o serie de fapte, adică modul de a depăși ambiguitatea faptului este încadrarea lui într-un destin, într-o serialitate; numai lumina retrospectivă fixează sensul exact.

Deosebită este tehnica lui John Dos Passos, cel mai preocupat dintre marii prozatori americani de problemele și lupta clasei muncitoare. La timpul său, filistinul a fost șocat de procedeele tehnice folosite de John Dos Passos (romancierul contemporan pe care Sartre l-a admirat cel mai mult) și a rămas în urechile sale atone cu zgomotul și furia noutății; dar deși influența cinematografiei este evidentă în *Paralela 42*, autorul său poate fi socotit printre cei mai autentici continuatori ai narațiunii tradiționale. Fiecare secvență e o povestire, o nuvelă, un destin înțeles într-un mod destul de clasic; inovația ar consta în corelație, ce nu se mai face în jurul unui erou central, al unei situații sau al unui nexus cauzal, ci asistăm la un evantai de destine ce se ignoră reciproc. Arta com-

Scanned with OKEN Scanner

pozițională sau regia scriitorului constă din evidențierea contrastelor complementare; așa, romanul e o colecție de tipicități semnificative; eroul central nu mai e un personaj, ci o epocă, un mare oraș etc. Încă e de observat că procedeul nu e folosit de loc în *Numărul 1* — cronică extrem de ascuțită a vieții politice de azi în S.U.A — și destul de inconsecvent în celebrul *Manhattan transfer*, care începe ca o colecție de vieți paralele, pentru a se grupa în jurul tînărului Jimmy Herf, devenind un bildungsroman, un fel de ucenicia lui Jimmy Herf, deși păstrîndu-și caracterul de panoramă a New York-ului. La John Dos Passos, sensul general nu reiese dintr-un act sau altul, dintr-un destin sau altul, ci din totalitatea lor, fiindcă autorul nu urmărește să creeze eroi, tipuri etc., ci să surprindă o atmosferă generală, un ritm al veacului, al marei metropole capitaliste stăpînite de legea dură a concurenței; se poate constata că John Dos Passos urmărește cu bună știință să descopere în climatul metropolei diferitele ipoteze de destin, posibilitățile tipice ale naturii umane în mediul dat. Iată de ce cred că adevăratul și singurul continuator al liniei Balzac-Zola în veacul nostru, interesat de varietatea tipologică a unei societăți, ca și de totalitatea ei, este John Dos Passos.

Schematic, probabil, pentru unii, într-o vreme a complexității, prea obsedat de social, de realizare în și prin societate, prea preocupat de a avea în detrimentul lui a fi, dar scriitorul ridică din umeri: el a descris ceea ce a văzut: indivizi biciuiți de pofta de a se impune, de a reuși, solicitați de o lume încă neierarhizată (pînă la primul război mondial), asemănătoare cumva cu aceea a lui Balzac, societatea poftelor concrete. Linearitatea caracterelor ce-și aleg de timpuriu a fi un anume tip, și numai acela, ne apropie mai degrabă de clasicism decît

Scanned with OKEN Scanner

de modernism, deși numele său a fost strigat ca un steag al modernismului; dar de la distanță lucrurile se văd mai bine.

De altfel, cel mai ciudat atac împotriva clasicismului nu pornește de la un raționalist, filolog (profesie eminamente clasicistă!), minte clară, disprețuitoare a energetismului nietzscheian, a elanului vital bergsonist, a tuturor metafizicilor și metapsihicilor posibile, hrănit cu toate clasicismele — Paul Zarifopol? E drept că năzurosul critic respinge cu aceeași plictiseală energică, claie peste grămadă, clasici și romantici, Eschil, Racine și Schiller. El declară categoric: „Timpul omoară orice creație intelectuală, în total ori în parte. Veșnica tinerețe a eternelor modele este o frază ineptă, ieșită din minți strîmte și leneșe. Cine nu-i pedagog, guvernantă sau ministru de Instrucție Publică, și are și altfel mintea liberă și trează, își mărturisește cinstit plictiseala iritantă care îți gîtuie atenția în fața multor dintre cele mai definitive pagini." (*Din registrul ideilor gingașe*, *Clasicii*, p. 76.) Să fie vreun modern? Nicidecum, fiindcă dintre contemporani abia îi place Anatole France, un clasicist... și (cum, oare?) Verlaine. De ce? Rămîne un mister, mai degrabă psihologic, decît de ordin estetic. Oricum, dezvoltarea ulterioară a mișcării artistice universale l-a infirmat pe rafinatul critic, fiindcă abia victoria modernismului (paradox!) a readus în cea mai mare stimă muzica secolului al XVIII-lea „consfințită ca absolut clasică" (p. 77) (fastidioasă, moartă, automatică, zicea Zarifopol), a reînviat mitele străvechi și tragedia clasică, a căutat să le reinterpreteze, să plece de la „eternele modele": Gide și Giraudoux, Shaw și O'Neill și Tennessee Williams, Joyce și Thomas Mann... Beckett (în ale cărui piese se jelește un nou Iov, ateu) și Ionescu din *Regele moare*.

Fiindcă, ar replica Zarifopol, condiția pusă de el nu a fost respectată: „... față în față cu operele clasice, întocmai așa

cum sînt, fără sosurile de o mie de ori întoarse și drese, în care le tot încălzesc criticii și istoricii de toată mîna! (...) Cetățeanul și capo d'opera, singuri-singurei: asta vreau eu. Dar e un vis absurd." (*Op. cit.*, p. 76.) Sigur că absurd... Zarifopol știa bine că opera de artă e o colaborare, că orice capodoperă solicită atenția, fantazia și cultura noastră, fără de care Beethoven e mut, că, la urma urmei, marile opere sînt plicticoase, fiindcă solicită straturi grave și adînci, iar cînd nu sînt, distracția sau atractivitatea lor e superficială și ascunde, apără înțelesurile de preț, că opera solicită cultura noastră, fără care un acefal poate citi *Doctor Faustus* căscînd și nepricepînd literalmente nimic, ca și la lectura lui *Ulise* de James Joyce; că, așa cum mitul e o întîmplare oarecare ridicată la forță simbolică prin colaborarea unor generații, tot așa capodopera se hrănește din toate comentariile și exegezele, fără de care nu ar exista ca atare, cum nici exegezele nu ar putea exista dacă s-ar îndrepta spre opere banale, incapabile să recepteze, să asimileze și să resemnifice; cetățeanul și capodopera, singuri-singurei, e un vis întradevăr absurd.

Numai că Zarifopol a refuzat să-și pună fantazia și subtila lui inteligență în folosul marilor creatori, ale căror opere sorb totul, ca zeii fumul și mirosul jertfelor, hrănindu-se cu ele; el a preferat o altă ipostază a spiritului critic, fiindcă știa că orice capodoperă poate fi distrusă cu argumente logice, estetice sau morale, dibaci găsite, că oricînd poate fi găsit un punct de vedere care să anuleze orice operă de artă. Dar atît de mare e forța capodoperelor, că ele înlănțuiesc la carul lor triumfal și negațiile, tîrîndu-le în eternitate. Zarifopol reprezintă cu strălucire cunoscutul complex de inferioritate al criticilor, ranchiuna lor profundă și uneori bine ascunsă, necunoscută poate chiar lor, împotriva colegilor lor, creatorii, mai norocoși și mai răsplătiți. Dar, cum conchide Eugen

Scanned with OKEN Scanner

Simion într-un bun studiu dedicat mofturosului, bîrfitorului și strălucitului Zarifopol, orice cultură are nevoie și de asemenea critici fiindcă, după celebra formulă a lui Oscar Wilde, criticul e un creator de puncte de vedere. Dar, să fim drepți, pe undeva Zarifopol avea — fiindcă părerile unui critic nu trebuie privite în absolut, sau numai în absolut, ci în corelație, în ciocnire cu datele concretului, ale epocii — dreptate, în sensul că ele erau o reacție firească, eficientă, la academismul unei vremi cu tendințe declamatorii, cu aplecare spre retorism, cu respect pentru poncif, pentru care clasicitatea însemna o colecție de precepte și canoane opuse dezvoltării vii, imprevizibile a literaturii, forme (era să spun fără conținut) împietrite, idoli fără semnificație, meniți să împiedice crearea frumosului mai mult decît să-l stimuleze, impuse drept modele, ca și cum arta ar putea fi imitație și nu neașteptată creație. Atunci, în acel moment, împotriva modului academist, formal, opac, de a-i înțelege pe clasici, de a-i opune creației autentice pururi vii, reacția lui Paul Zarifopol era justificată; dar doar așa.

Însă, unde vorbește zîmbind Settembrini, apare și răsucitul Naphta, eternul său contradictoriu. Raționalismul luptător al secolului XVIII a fost urmat de o cascadă de revoluții și de o suită de războaie ce au zguduit edificiul european din temelii, iar pînă aproape de sfîrșitul veacului trecut s-a ridicat, iscat tocmai de aceste cutremure, romantismul, negînd cu patos templul culturii, tipul anterior de om, de sensibilitate. Raționalismul de la sfîrșitul secolului XIX puțin obosit, puțin sceptic, puțin ironic, puțin înduioșat, dar în fond optimist, a restabilit legătura cu vechiul clasicism, într-o epocă în care războaiele și romantismul păruseră a fi ostenit; dar încă în al doilea deceniu al secolului XX, edificiul a fost din nou...— se știe ce a urmat! —, iar Valéry, Hamlet al clasi-

Scanned with OKEN Scanner

cismului, pe terasa castelului Elsenor, numită Europa, monologa: „Noi, civilizațiile, știm acum că sîntem muritoare"; în vreme ce un nou val de romantism (dar cine ar putea spune al cîtelea...) s-a ridicat, iscat tocmai de aceste cutremure, negînd cu patos cultura clasicistă, cu corolarele ei: scientismul, pozitivismul, toleranța, stilul frumos și surîsul.

G. Călinescu a sesizat fenomenul bipolarității celor două tipuri de cultură, celor două stiluri de viață, arătîndu-le eterne și paralele, ca o veșnică nevoie de a se compensa și recompensa ale naturii umane; ar fi de adăugat doar că un anume tip sau stil e predominant într-o epocă sau în alta (dintr-un complex de cauze sociale), că relațiile lor sînt de luptă, de negație îndîrjită; dar și că revenirea nu e niciodată mecanică, noua fază reprezentînd o modificare influențată în parte de elementul antagonic. Triada hegeliană se dezvoltă oarecum schimbat, fiindcă, în seria ABC, ultimul termen este doar într-o oarecare măsură sinteză, C este A adaptat, călit din înțelegerea acuzațiilor lui B, influențat chiar fără voie de acesta, așa cum D va fi B modificat de lupta lui cu C și cu A, influențat chiar fără voie de acestea; altfel spus, alternarea nu e mecanică ci dialectică, în adevăratul sens al termenului. La rîndul său, Thibaudet observa și o altă alternanță, petrecută cam la douăzeci-treizeci de ani și condiționată (și ea) social istoric, a generațiilor ce vin, fiecare, cu o sensibilitate estetică proprie, cu preferințe și idiosincrasii artistice anumite, sau, în limbajul psihologiei, fiul își neagă tatăl, făcînd apologia bunicului.

Există două greșeli posibile: aceea de a nega mișcarea, adică, de fapt, contradicția, de a blestema ori de cîte ori se descoperă terenuri de sensibilitate și mijloace de investigare noi, cerînd vehement reîntoarcerea la faza preexistentă (ca și

Scanned with OKEN Scanner

cum ea nu s-ar fi născut din contradicție, chiar din contrazicere...); sau a fi atît de naiv încît să crezi, ori de cîte ori se produce un asemenea moment nou, că el reprezintă *ultima ratio*, portul suprem, singura și adevărata artă, că tot ceea ce au produs mileniile anterioare a fost un efort sterp. Prima eroare duce la academism, imitația ștearsă, moartea artei; cealaltă naivitate a fost reluată de toate echipele de moderni, creatorii renașterii sau legislatorii clasicismului francez, *y compris*; mai departe nu urcăm în timp... Dacă există deci un mecanism psihologic al alternării și înnoirii, ca și al recontinuării (baza lui e în modificarea relațiilor sociale) — pentru că nici un stil, sau curent, sau școală artistică nu au putut satisface aspirația omului spre totalitate, și fiindcă se produce o anume epuizare a fiecărei metode de investigare, o uzură psihologică a procedeelor care, după ce au părut șocant de noi par, după un timp, vechi, fastidioase, mecanice —, ar fi eronat însă ca întreaga mișcare artistică a umanității să ne apară ridicolă — „*du mécanique plaqué sur du vivant*“ — sau o zgomotoasă monotonie.

Mai întîi, formele se modifică mereu, rămînînd în esență aceleași, un tip de frumos e afirmat, negat, apoi redescoperit, dar cu noi semnificații : marile modele, de care rîdea Zarifopol, sînt pe rînd negate și redescoperite ca surse vii de inspirație; aceeași e și soarta postumă a scriitorilor (opera unora moare în timp ce autorul e încă în viață, opera altora e descoperită de abia după ce autorul a murit) și prea puțini sînt cei ce n-au trecut măcar un timp prin conuri de umbră... ce e drept, nu toate cărțile revin în fascicolul luminos al conștiinței unei epoci, acesta e triajul necesar, dar nici o operă de reală valoare nu poate sta mereu în uitare. Se întîmplă cu operele în conștiința unei epoci ce se întîmplă și cu ideile în conștiința unui

Scanned with OKEN Scanner

individ: ele nu pot rămîne toate, mereu, în egală măsură, în cercul conștiinței; dar nici o idee însemnată nu e pierdută, nu dispare. Iar cînd un clasic e re-descoperit, i se admiră calități noi, pe care contemporanii săi nu le-au observat. Generații la rînd l-au admirat pe Dante, dar pentru fiecare el apare altfel, este altul. Viața valorilor e o continuă mișcare, ceea ce nu exclude de loc statornicia, trăinicia, eternitatea.

Prin acest proces dialectic al curentelor literare, afirmare, negare, conjugare, literatura se îmbogățește, și prin ea, cunoașterea omului, fiindcă dacă în arte, cum a observat Marx, nu există un progres linear, adică o superioritate automată a unei perioade literare față de cele anterioare ei, iar cîțiva scriitori vechi sau foarte vechi rămîn culmi de neatins, totuși, literatura în ansamblu, și ca modalitate a cunoașterii omului, sporește în decursul vremii.

Rămăsesem însă la Zarifopol și la negația (ciudată, fiindcă vine din partea unui rationalist) permanenței valorilor. Ar fi interesant să analizăm problema și dintr-un cu totul alt unghi de vedere, al romantismului extrem, dus la paroxismul negației, mai ales că am postulat negația ca un moment dialectic necesar al fluxului de sporire al literaturii; mă refer la suprarealism. A trecut destul timp spre a putea privi cu calm un curent ce și-a propus, prin teribilism, să scandalizeze și chiar să sperie sufletele bine gînditoare *(épater le bourgeois!)*, cu farse de liceeni teribili. E drept că suprarealismul, ca toate romantismele, și-a găsit ca teren de predilecție poezia; nu-mi propun însă aici o analiză a curentului ca atare, ci vreau doar să izolez atitudinea față de valorile consacrate și, în speță, critica romanului ca formă tradițională; nici chiar să analizez cîteva romane celebre, ca *Nadja* de André Breton, sau *Le paysan de Paris* de Aragon. Textul ce mi se pare cel mai

Scanned with OKEN Scanner

util de consultat este : André Breton — *Les manifestes du surréalisme* (Ed. du Sagittaire, 1946). Reamintesc că primul manifest datează din 1924, al doilea e din 1930, iar *Prolegomene la un al treilea manifest al suprarealismului sau nu*, din 1942; prefețele au fost redactate după ultimul război.

Suprarealismul a fost un romantism exasperat, ducînd anume teze știute ale romantismului la extrema lor consecință : „Scumpă imaginație, ce-mi place mai mult la tine e că tu nu ierți". Sau : „Doar cuvîntul de libertate mă mai exaltă" (*Op. cit.*, p. 15) [1]. Descoperim și vechea antipatie față de clasicism, numai că în epoca aceasta se numește realism : „Dimpotrivă, atitudinea realistă, inspirată de pozitivism, de la Sfîntul Toma la Anatole France, are un aer ostil față de orice avînt intelectual și moral. Îmi produce oroare fiindcă e format din mediocritate, din ură și din plată mulțumire." (p. 17.) Realismul zis critic e batjocorit fiindcă e descriptiv, plin în amănunte fără interes — nici chiar Dostoievski nu e cruțat — și vedem ușor, aici, atitudinea lirismului față de proză, căci romantismul a încercat totdeauna să infuzeze

[1] Visul : „Cu drept cuvînt s-a preocupat Freud de vis. Este inadmisibil, în adevăr, ca această parte considerabilă din activitatea psihică (fiindcă, cel puțin de la naștere la moarte, gîndirea nu prezintă nici o întrerupere, suma momentelor de vis, ca timp, de nu considerăm decît visul pur, cel din somn, nu e inferioară sumei momentelor realității, momentele de veghe) să fi reținut atît de puțin atenția." (A. Breton, *Op. cit.*, p. 24.) Sau, clasic deziderat romantic : „Visul nu poate fi aplicat și el la rezolvarea chestiunilor fundamentale ale vieții?" (*Op. cit.*, p. 26). Existența ca feerie : „În domeniul literar, miraculosul singur e capabil să fecundeze opere ce țin de un gen inferior, ca romanul, și în genere tot ce participă la anecdotă" (*Op. cit.*, p. 29). Altă idee romantică, superioritatea poeziei asupra prozei, a liricului (ca stare) asupra epicului.

Scanned with OKEN Scanner

proza cu lirism [1]. Prin romantism, noaptea, visul, pasiunea își iau revanșa, în neîntreruptul duel dintre Apolinic și Dionisiac.

Idealul estetic e o interferență ideală între vis și realitate: „Eu cred în contopirea viitoare a celor două stări, atît de contradictorii în aparență, într-un fel de realitate absolută, de *suprarealitate* (s.A.B.), dacă se poate spune așa“ (*Op. cit.*, p. 28). De altfel, miraculosul poetic *(le merveilleux)* „nu este același în toate epocile“ (p. 31). Poezia e un fel de a fi, de a trăi: „Să ne dăm numai osteneala de a practica poezia“ (p. 35). De aici și spontaneitatea poeziei, ce ar trebui să fie un fel de „gîndire vorbită“ (p. 41). De aici decurg și anume tehnici ale suprarealismului [2], despre care s-a vorbit prea

[1] Critica romantică, dar și modernă, a caracterului, ce ni-l reamintește pe Camil Petrescu din *Teze și antiteze*. Iată ce spune André Breton: „Autorul înhață un caracter și, acesta fiind dat, îl face pe eroul său să peregrineze prin lume. Orice s-ar întîmpla, acest erou, ale cărui acțiuni și reacțiuni sînt admirabil prevăzute, trebuie să nu strice, dar prefăcîndu-se că le strică, calculele al căror obiect este. Valurile vieții pot părea că-l răpesc, îl zăpăcesc, îl scufundă, el se va ridica totdeauna ca un tip uman *format*. (s.A.B.).“ (p. 20.) Dar și analiza psihologică îl enervează: „Rezultă de aici (dorința de analiză, *p.g.*) expuneri de o lungime care nu-și extrag forța de convingere decît din ciudățenia lor și nu-i impun cititorului decît printr-un vocabular abstract, de altfel rău definit“ (p. 21).

[2] Iată cum definește „o dată pentru totdeauna“ suprarealismul: „*Suprarealism*, s.m. Automatism psihic pur, prin care se propune de a se exprima fie verbal, fie prin scris, fie în orice alt fel, modul real de funcționare a gîndirii. Dicteu al gîndirii, în absența oricărui control exercitat de rațiune, în afara oricărei preocupări estetice sau morale.“ (p. 45.) S-a criticat adesea dicteul automat (vezi G. Călinescu — *Principii de estetică*), arătîndu-se că o idee formativă se ascunde mereu și că fantazia nu e rodul hazardului; ar fi să remarcăm însă că literatura respectivă, poate tocmai prin aspectul ei excesiv, a atras atenția asupra monologului interior ca desfășurare impecabilă, discursivă, adică o falsificare a realității psihologice, a pus în valoare fluxul asociativ liber, a repus oniricul în drepturile sale firești, fiindcă dacă viața nu poate fi privită numai ca vis, nici visul nu poate fi exclus, cu logica sa anume, din viață, deci din literatură.

Scanned with OKEN Scanner

mult pentru a reveni. Cum se știe, eroul romantic e nesatisfăcut de realitatea ca atare și o neagă cu violență : el este exasperat, sau frenetic, sau sastisit. Iată de ce romanticul va fi ades plictisit de aspectele oarecare ale vieții. El va critica în roman momentele nule, descrierile minuțioase și placide, locul comun psihologic.

Dar fiindcă problema ne interesează, să-i dăm cuvîntul lui André Breton : „Dacă stilul informativ pur și simplu (...) e folosit cu precădere în romane, e fiindcă, trebuie s-o recunoaștem, ambiția autorilor nu merge prea departe. Caracterul circumstanțial, particular în mod inutil, al fiecărei notații mă face să cred că se distrează pe socoteala mea. Nu sînt scutit de nici una dintre șovăielile personajului : va fi blond, cum se va numi, îl vom întîlni vara?“ (p. 18.) Şi : „Dar descrierile! Nimic nu e comparabil cu neantul acestora; numai suprapunere a unor imagini de catalog, din care autorul ia din ce în ce mai satisfăcut, caută să mă convingă de locuri comune...“ (p. 19). Aici nu mai e vorba nici de suprarealism, nici de dicteu automat, ci de un adevăr într-adevăr exasperant [1]. Mari prozatori contemporani au căutat să satisfacă

[1] De altfel, ca să încheiem cu suprarealismul, care nu ne-a interesat decît ca o critică a romanului din punctul de vedere al romantismului extrem, să relevăm tendința lui de a încorpora artei teritorii noi (pe care literatura modernă le-a populat) și, cel puțin teoretic, aspirația spre omul integral (deși practica suprarealistă a creat un om cu totul parțial și limitat). Să citim totuși acest fragment din al doilea manifest : „...să ne reamintim că ideea de suprarealism tinde pur și simplu spre recunoașterea totală a forțelor noastre psihice printr-un mijloc care nu este altul decît descinderea vertiginoasă în noi înșine, iluminarea sistematică a locurilor ascunse și întunecarea progresivă a celorlalte locuri, promenada perpetuă în plină zonă interzisă...“ (p. 111). E de observat că André Breton consideră că pentru a descoperi o zonă nouă trebuie să le evacuăm pe toate celelalte; și apoi, verticala descensivă nu e singura coordonată a domeniului uman.

Scanned with OKEN Scanner

aceste critici, dar nu prin extirparea celor mai numeroase zone[1] diurne și cotidiene ale ființei umane, ci prin abolirea locurilor nule; fiecare în felul său a semnificat pasajele aparent sterpe ale existenței, le-a descoperit sensul și poezia ascunsă, a pus în valoare tensiunea preexistentă. Toată proza înaltă contemporană mărturisește : nu există banalitate obiectivă, ci numai subiectivă. Rămîne din experiența suprarealistă, pentru proză, cel puțin abolirea locurilor nule și setea de intensitate permanentă, mai mult ca un efect indirect; și ciudată figura acestui „papă al suprarealismului", cum i s-a spus, André Breton, Boileau al hazardului, i-aș zice, Ignacio de Loyola al oniricului, excluzînd cu fanatism — în al doilea manifest — pe ereticii dicteului automat, și cum eretici, pînă la urmă, s-au dovedit toți, rămînînd singur în ortodoxismul său, ca într-un turn abolit din lună. Să amintim în trecere că Gabriel Tarde recunoștea două feluri de a imita : „a face exact ca modelul său, sau a face exact contrariul acestuia". Ante-imitația e o formă a imitației, deci. Romantismul francez a fost anti-clasic, școala de la 1830 și-a propus tot ceea ce școala de la 1660 interzisese. Romantismul anulează toate legile clasicismului : regulile de metrică, ierarhia vocabularului și separația genurilor. Hugo e un anti-Racine, Verlaine, un anti-Hugo. Suprarealismul e și el o reacție, o anti-imitație.

Ar fi interesant, cred, să aduc în discuție și o altă critică adusă romanului, celebră pe vremea sa, dar dintr-un punct

[1] E de remarcat că nu toți prozatorii au fost sensibili la zonele descoperite de suprarealiști; unii le-au respins explicit : „E sub demnitatea noastră să acordăm o importanță reală acestor gunoaie. E totdeauna sub demnitatea noastră de a degrada integritatea individuală răscolind murdăria accidentului și inferiorului, gunoiul coincidențelor mecanice și al automatismelor. Au un sens doar evenimentele ce privesc o ființă în deplina sa integritate..." (D. H. Lawrence, *Fantezia inconștientului.*)

Scanned with OKEN Scanner

de vedere cu totul deosebit față de cel anterior, punct de vedere însă nu prea ușor de fixat, de vreme ce posesorul său, André Gide, fiindcă de el e vorba, și-a dat întreaga osteneală de a se afla mereu în mișcare, dans care pe contemporanii săi i-a iritat și fascinat. Totuși, cu precizarea punctului de vedere să începem. Răspunzînd unei anchete despre clasicism, în 1921 (momentul era rău ales pentru asemenea formulări), se declară explicit un clasicist, un anti-romantic : „Adevăratul clasicism nu e rezultatul unei constrîngeri exterioare; aceasta rămîne artificială și nu produce decît opere academice. Mi se pare că acele calități pe care ne place să le numim clasice sînt mai ales calități morale, și consider clasicismul ca o fascicolă de virtuți, dintre care cea dintîi este modestia. Romantismul este însoțit întotdeauna de orgoliu, de infatuare.“ [1]

Afirmația ar părea ciudată din partea unui scriitor ce a dorit să-și țină cititorul la curent cu ideile și sentimentele și lecturile și călătoriile sale, ca și cu desele modificări ale acestor idei și sentimente; numai că el se grăbește să adauge — și ideea îmi pare nouă pentru epocă, rezultînd din experiența valurilor succesive de clasicism, consfințire a faptului că minților realmente gînditoare nu le mai apărea posibilă victoria definitivă a unui curent sau celuilalt : „E important să considerăm însă că lupta între clasicism și romantism există de asemeni în fiecare spirit“ [2]. Și, tocmai, din această luptă

[1] Și, în continuare : „Perfecția clasică implică, nu, desigur, o suprimare a individului (era să zic : dimpotrivă), ci supunerea individului, subordonarea lui, ca și a cuvîntului în frază, a frazei în pagină, a paginii în operă, este *evidențierea unei ierarhii*“ (s.A.G.).

[2] Se știe ce importanță acorda André Gide bipolarității sale, căreia îi găsea cauze în educația sa catolică și protestantă, în originea sa normandă, nordică (după mamă) și sudică (Uzès), mediteraneană, foarte îndepărtat italiană (Guido), (după tată). Bipolaritatea l-a obsedat și pe Thomas Mann *(Tonio Kröger)*, ca o constantă a eroilor săi.

Scanned with OKEN Scanner

ia naștere opera : „opera de artă clasică povestește triumful ordinii și al măsurii asupra romantismului interior. Opera e cu atît mai frumoasă cu cît materia *(la chose)* supusă era la început mai revoltată. Dacă materia e supusă de la început, opera e rece și fără interes.“ Ideile lui Gide îmi apar adevărate și par azi pline de bun-simț, dar erau pe atunci noi și trebuie să le considerăm ca o încercare de armistițiu între cele două tabere beligerante; spun armistițiu fiindcă romantismul acceptat de André Gide drept element component al operei era cel al secolului al XIX-lea, deci epuizat, înfrînt; dar chiar după primul război mondial (de aceea am spus că momentul 1921 era rău ales) avea să se ridice un nou val romantic, mai teribil decît cel anterior.

Armistițiu, oricum, în care romantismul primea drept de cetate, dar sub condiția acceptării legilor, ceea ce consfințea un triumf moderat și momentan al clasicismului, dar și o concesie, fiindcă nu mi-l închipui pe Boileau acceptînd asemenea crezii : „Adevăratul clasicism nu cuprinde nimic restrictiv nici suprimant *(suppressif)*; el nu e atît conservator cît creator; refuză *(se detourne de)* arhaismul neadmițînd să creadă că totul a fost spus“. (Răspuns la o anchetă a *Renașterii* despre clasicism; în 8 ianuarie 1921.) Ce înțelege Gide prin „adevăratul clasicism“ e greu de precizat, fapt e că nici unul din reprezentanții din epocile de aur ale curentului nu ar fi aprobat o asemenea atitudine. Dar Gide a înțeles că singura șansă a clasicismului era ca renunțînd la decorul cu nimfe și fauni, la împietrire și imitație, ce-l duseseră în impasul academist, să primească lupta, să accepte unele adevăruri ale adversarului și în loc de a respinge forța nouă, pe care romantismul o aducea, s-o potolească, s-o stăpînească, să-i dea formă și proporție și s-o șlefuiască. De aceea, reluînd în altă parte ideile din interviul citat, în același an,

Scanned with OKEN Scanner

după ce afirmă categoric că este clasicist („...pot să vă spun acum că mă consider azi drept cel mai bun reprezentant al clasicismului"), reformulează acest curent drept un „romantism stăpînit" [1].

Cît privește clasicismul elin, descoperim un nucleu de gîndire ce va rodi în impecabila operă de bătrînețe *Thésée*, încă într-un fragment publicat în 1919 în *Nouvelle Revue Française*. Mitul se adresează rațiunii, zice el în polemică directă cu Voltaire, ce-l considera a fi o mistificare, și fiecare generație nouă descoperă o nouă interpretare posibilă [2], ca și capodopera ce nu-și epuizează înțelesurile [3]. André Gide ne sugerează prin urmare nu numai un clasicism nou, ci unul mereu nou, în contact direct și vital cu romantismul. De aceea, poziția lui marchează o rezervă față de aceea a generației anterioare, a lui Anatole France, care e „fin, elegant. E triumful eufe-

[1] Și tot în acele pagini: „Clasicismul — mă refer la cel francez — tinde către litotă. E vorba de a exprima cel mai mult, spunînd cît mai puțin. E o artă a pudorii și modestiei. Fiecare dintre clasicii noștri e mai emoționat decît lasă să apară la prima vedere. Romantismul, prin fastul expresiei, tinde totdeauna să pară mai emoționat decît este de fapt, astfel că, la autorii noștri romantici, cuvîntul precede și debordează emoția și gîndirea." Și: „Neștiind să-i pătrundem și să le înțelegem șoapta, clasicii ne părură reci și li s-a considerat ca un defect calitatea lor cea mai suavă: stăpînirea de sine *(la réserve)*".

[2] După ce compară mitul elin cu un ulcior: „Și laptele pe care setea mea îl descoperea nu este același, desigur, cu cel pe care-l bea Montaigne, știu — și că setea lui Keats sau a lui Goethe nu era aceeași cu a lui Racine sau a lui Chénier... Alții vor veni, asemenea lui Nietzsche..." *(Tratatul Dioscurilor.)*

[3] „Opera de artă desăvîrșită e savuroasă prin aceea tocmai că ne înfățișează mereu mai multă semnificație decît și-a închipuit autorul; ea îngăduie fără încetare o interpretare tot mai substanțială" *(Op. cit.)* este justificarea criticii și istoriei literare, nu ca întreprinderi parazite, ci creatoare, în adevăratul sens al cuvîntului.

Scanned with OKEN Scanner

mismului. Dar rămîne fără neliniște." (*Nouvelle Revue Française*, februarie 1900.) În schimb, vom întîlni la acest tînăr clasicist (1898) admirație exaltată față de doi mari romantici: Nietzsche și Dostoievski; dar, admirîndu-i, nu dorește să-i imite, mai ales pe Nietzsche, ci oarecum să capteze aceste forțe destructive, să le decanteze, să le clasicizeze; căci, admirînd la alții zgomotul și furia, nu le-a lăsat niciodată să pătrundă în opera sa ca atare, ci a procedat ca acel ce-și aduce în casă cascada sub forma luminii electrice. Gide nu vroia să vadă în Nietzsche un pesimist, ci un pasionat, un creator de bucurie, o sursă de „energie creatoare". Din nefericire, doar peste trei decenii dreapta germană avea să extragă din doctrina lui altceva, iar nefericitul filozof are partea sa de vină că a putut da naștere unor monstruoase interpretări, fie și prin confuzie. Dar în 1898 furia era ceva amuzant și drăguț.

De pasiunea unui clasicist pentru Dostoievski și Nietzsche mă neliniștește, pentru că ea îmi apare nu numai ca o erezie, dar chiar drept un păcat capital, îmi revin, gîndindu-mă la iubirea lui statornică față de Goethe; și, oare, marele clasic german nu se călise el însuși în plină furtună romantică? Și mai semnificativă mi se pare preferința pentru Stendhal (tinerețea lui Henri Beyle fusese totuși marcată de romantism...). Răspunzînd unei anchete — fusese întrebat care sînt cele zece romane franceze pe care le preferă —, primul scriitor la care se gîndește este Stendhal și după ce ezită între *Roșu și negru*, *La Chartreuse de Parme* și *Lucien Leuwen*, reține *La Chartreuse...* [1]. Calitățile cărții sînt cele pe care le descoperise clasicismului: „...Mosca, Fabrice și ducesa, ca și întreaga carte îmi surîd

[1] „Dar nu: *La Chartreuse...* rămîne cartea unică; cu toate că *Roșu și negru* pare mai surprinzătoare la prima lectură, *La Chartreuse...* are ceva într-adevăr magic: de fiecare dată cînd o reiei, citești o nouă carte." (*Nouvelle Revue Française*, aprilie 1913.)

Scanned with OKEN Scanner

mereu cu o figură nouă. Ce grație în amănunt! Ce eleganță în precizia liniei! Ce puțin insistă!... O părăsesc; iar o reiau; niciodată nu mă voi sătura să vorbesc despre ea." (*Nouvelle Revue Française*, aprilie 1913.) De altfel, cu trei ani înainte, în paginile aceleiași reviste, îi decernase lui Stendhal titlul suprem: clasicitatea [1].

Dar de vreme ce am amintit de respectiva anchetă și fiindcă un eseist nu se grăbește, el avînd, după expresia Odobescului, plăcerea ocolului, să menționăm ce romane franceze și-ar fi luat Gide, în 1910, într-o insulă pustie. Mai întîi și mai întîi, *La Chartreuse...*; apoi, *Les liaisons dangereuses* de Laclos; după care n-ar mai fi luat decît romane de autori nefrancezi, afirmă el în 1913, Franța neexcelînd în romancieri [2]. Totuși: *Prințesa de Clèves; Romanul burghez.* Cu îndoială e indicat *Manon Lescaut*, apoi, cu mai multă siguranță *(„Par contre je n'hésite pas un instant à m'emparer de «Dominique»...") Dominique* de Fromentin. De abia în al șaptelea rînd se gîndește la Balzac [3], din care îi e greu însă să aleagă

[1] „Peste treizeci de ani, (Stendhal *p.g.*) va reintegra secolul al XVIII-lea, așa cum un munte izolat, pe măsură ce ne îndepărtăm, se integrează în lanțul din spatele său, confundîndu-se cu el. Este din aceeași formație geologică, numai că altfel accidentat; și cu vegetație italiană..." (*N.R.F.*, ianuarie 1910.)

[2] „Franța e o țară de moraliști, incomparabili artiști, compozitori și arhitecți, oratori. Ce le-ar opune străinii lui Montaigne, Pascal, Molière, Bossuet, Racine? Dimpotrivă: ce e Lesage pe lîngă Fielding sau Cervantes? Sau abatele Prévost față cu Defoe? Chiar Balzac, poate fi comparat cu Dostoievski?" (*N.R.F.*, 1913.) De amintit că păreri asemănătoare, îndată după primul război mondial, au exprimat la noi un G. Ibrăileanu, M. Ralea, Camil Petrescu, întrebîndu-se de ce nu aveam roman.

[3] Balzac e admirat, dar cu mulți „însă". „Ce roman de Balzac să prefer? Cum poți prefera doar un roman de Balzac; *Comedia umană* formează un întreg; înseamnă să admiri rău dacă admiri o singură carte. Balzac trebuie citit înainte de douăzeci și cinci de ani; după, e mai greu" etc.

Scanned with OKEN Scanner

o singură carte; dar, fiindcă aceasta e regula: *La cousine Bette*. Urmează *Doamna Bovary*, *Germinal*; și, o carte pe care pe atunci n-o citise, și fiindcă, tocmai, n-o citise: *Mariana* de Marivaux. E de observat că predomină gustul clasicist; sau, acolo unde „modernul" își cere drepturile, se preferă romantismul „dominat"; doar *Germinal* face excepție, dar să nu uităm, totuși, că Zola era un scientist, dacă nu clasiciza, clasifica.

Clasicistă e și atitudinea față de roman, ca atare. Se știe că dacă scriu proză, clasiciștii sînt memorialiști, portretiști, eseiști, compun „scrisori" sau maxime; romanul îi tentează mai puțin chiar pe cei din vremea noastră (Gide, Valéry, Julien Benda etc.) De altfel, clasicii au numit asemenea proze artistice *Les belles lettres* (termen ce e folosit, la noi, de curînd, într-un sens cu totul greșit, fiindcă „beletristica" (sic!) nu e literatură în general, iar romancierul, dramaturgul, poetul nu sînt niciodată „beletriști"; sic!). Să revenim însă la atitudinea lui Gide față de roman (care nu este strict personală, ci aparține unui întreg curent străvechi); de aceea e de mirare că anumiți critici români și-au îngăduit să-l disprețuiască liniștiți pe André Gide, sub cuvînt că nu e scriitor (fiindcă nu e romancier) ci... publicist. (Desigur, „publiciști" au fost și Montaigne, Pascal, Bossuet, La Rochefoucauld, Saint-Simon etc., etc.) Dar să revenim la părerile lui Gide despre roman.

Tot în textul citat, din 1913, André Gide spune: „Ultimul copil venit, romanul, se bucură azi de toate favorurile. Dar, în ansamblul literaturii, și mai ales al celei franceze, locul său e mic", în orice caz, în istoria clasicismului și în opera lui Gide, locul romanului e mic; de abia, printre cărțile prozatorului, un rom *(Les faux-monnayeurs)*, dacă nu vrem să socotim ca atare, împotriva dorinței autorului, *Les caves du Vatican*. Să ne așteptăm deci (iarăși!) la o părere severă. Mă

Scanned with OKEN Scanner

voi restrînge la *Jurnalul Falsificatorilor* redactat între 17 iunie 1919 și 9 iunie 1925; cartea din care citez, ediția a 12-a, s-a publicat în 1927 — firește, în *N.R.F.* Dar înainte, mă interesează să mă refer la o carte de bătrînețe — *Interviuri imaginare* —, din 1942; eseul îngăduie asemenea ocoluri fiindcă plăcerea drumului, în literatură, este cea mai mare. „Dacă, printr-o catastrofă — scrie bătrînul scriitor, referindu-se la o străveche anchetă de care am pomenit, dar mai adăugînd două volume (vîrsta...) la lista inițială — ar trebui să-mi reduc biblioteca pînă la douăsprezece volume, n-aș păstra nici un roman." (p. 81.) Își exprimă îndoieli doar cu privire la *Război și pace*, pe care ar fi păstrat-o, dar nu fiindcă i-ar fi plăcut, ci pentru că vroia să-și clarifice de ce, anume, nu-i place. „Tolstoi, continuă Gide, este un incomparabil evocator; dar această succesiune de diorame, unde totul este la fel de bine luminat, fără umbre și, deci, fără relief, fără clar-obscur, fără artă, mă cufundă îndată într-o morocănoasă plictiseală." (p. 82.)

Adevărat, îi place (prea des repet acest termen, ce n-are ce căuta în estetică, nici în istoria literară, nici în critică: poate însă că în eseu...) mereu Stendhal, dar „...romanelor sale le prefer *Souvenir d'Egotisme*, *Corespondența* sau *Henry Brulard*". „Cu cît se mărturisește mai mult, cu atît îmi place mai mult. Pentru aceleași motive aș părăsi romanele lui Flaubert." Refuzul genului e net: „romanul are contururi prea elastice pentru a putea tinde la perfecțiune." (p. 84.) Iar cînd contrazicătorul său imaginar îi amintește părerea lui Edmond Jaloux, după care *Doamna Bovary* ar fi modelul genului, un roman-tip, scriitorul răspunde: „Aceste reguli nu erau prestabilite; Flaubert însuși le-a creat și le-a impus în timp ce-și compunea opera; gata însă de a evada din ele pentru a scrie *Tentația Sfîntului Antoniu* sau *Bouvard și Pécuchet*. Tot așa

Goethe se constrînge la anume reguli, pe care nu le formula ca atare, pentru fiecare dintre operele sale importante; dar reguli inerente operei, schimbîndu-se cu natura operei, fiecare dintre aceste opere răspunzînd unei constrîngeri particulare și speciale geniului său." (p. 85.)

Îmi notasem cîteva idei din *Jurnalul Falsificatorilor* ca să le discut. Îmi pare însă inutil în fața unei atît de categorice respingeri a speței să mai comentez părerile romancierului. Ceea ce m-a interesat a fost poziția, evident clasicistă, de pe care sînt respinse romanele ca atare, învinuite de a nu se fi putut constitui într-un gen, fiindcă „romanul scapă tuturor regulilor unui gen" [1]. Și de cîte ori un roman scapă vigilenței cenzurii clasiciste e fiindcă e înrudit cu acest curent, și Stendhal, Laclos, Flaubert, Proust sînt acceptați la dejun asemeni unor savanți renumiți, disprețuiți ca atare, dar invitați fiindcă s-a aflat că ar fi vlăstare ale unei ramuri nobiliare. Iar dacă,

[1] „...am impresia că numai operele ce se adresează unui auditoriu, un grup de oameni reuniți pentru un timp determinat, sînt capabile de a constitui un gen. Dacă romanul scapă de toate regulile unui gen e poate pentru că, asemeni poemului, se adresează unor particulari izolați." (p. 89.) „Dar romanul pe care-l citesc, așezat în fotoliul meu, solitar, în anume momente alese de mine, nu are de ce se supune de la sine unor legi de care-l dispensez. Dar ca să nu mai fie așa, e de ajuns ca să-l citesc în familie, cu voce tare, cum mi s-a întîmplat de atîtea ori în vremea tinereții." „Cu ajutorul unor asemenea lecturi în fața unui grup de persoane de vîrste diferite, dar egal de atente și cu inteligența trează, înțelegeam bine care puteau și trebuiau să fie regulile genului roman." „Ceea ce nu mă-mpiedeca de loc ca, retras solitar în camera mea, să gust din plin și să admir anume pseudo-romane de geniu ce au călcat asemenea reguli, cum ar fi *Tristram Shandy*, *Pantagruel*, *Suflete moarte*, *Heinrich cel verde*, *Marius epicurianul* sau *În căutarea timpului pierdut*." Mai sînt citate, în altă parte (p. 37), elogios: *Moby Dick* (p. 90), *Robinson*, *Comoara din insulă* de Stevenson, „mai multe dintre romanele lui Conrad" (p. 37); de altfel Gide a tradus *Taifunul* — firește, în franceză.

în spirit de castă clasicist, își exprimă cîte un gust bizar, de pildă simpatia pentru James Joyce, se scuză, declarîndu-l... poet. Numai că Gide e un pasionat cititor, sensibil la varietatea frumosului, avînd uneori chiar cuvinte de apreciere față de tineri: Giono, Malraux, Saint-Exupéry, debutantul Sartre... (p. 37). Mi se pare amuzant că unii l-au considerat pe Gide... modernist. E de ajuns să-l auzi vorbind de „necesitatea de a centra acțiunea" (p. 102), oroarea de vag („Nelimitatul e paradisul visurilor găunoase" p. 103), și iarăși vechile deziderate clasiciste ale concentrării și auto-limitării [1].

Și totuși, Gide a scris un roman, cum l-am surprins citind romane, vorbind despre ele... Sîntem, orice-am face, ai timpului nostru; mai ales că André Gide nici nu era un dogmatic, ca Henri Massis sau Benda, nici spirit exact ca Paul Valéry, ce refuza să scrie „Marchiza ieși la ora cinci...", ci inteligență mobilă, simpatetică, admițînd contradicția interioară și chiar contrazicerea drept o noblețe a spiritului. De aceea mă gîndesc că n-ar fi de loc inutil să-i cercetăm, fie și în treacăt, părerile exprimate în *Jurnalul* său de romancier fără voie, romancier din voință, împotriva tendinței sale dominante. Nici o carte, se plînge el, nu i-a cerut atîta strădanie ca *Falsificatorii*. Cauza pare a fi, cred, în conflictul dintre două tendințe, la fel de puternice, contradictorii: pe de o parte, dorința de a introduce în roman cît mai mult: scene de viață, fapte diverse citite în ziar, dialoguri din tren, de la un anticar, de pe peronul gării etc., gînduri, păreri literare, figuri cunoscute mai demult sau mai de curînd, într-un cuvînt — totul; pe

[1] „Nelimitatul... știi că tocmai asta era drama lui Goethe? drama lui constantă și secretă: lupta împotriva nelimitatului, către care geniul său vast și universal îl antrena, în timp ce simte, știe că opera de artă, începînd prin propria sa viață, comportă în mod necesar și limite și concentrare; ceea ce nu se realizează fără sacrificii" (p. 104).

Scanned with OKEN Scanner

de altă parte, idealul său estetic, ce-l face să caute regulile literare înainte de orice, conștiința sa clasicistă, ce-l determină să viseze un roman „pur", înțelegînd prin aceasta capacitatea presupusă a romanului de a fi, ca tragedia, ca poezia, numai el însuși, fără elemente din afară, fără ingrediente, fără a putea, totuși, dezlega care este acea sferă absolut proprie unei spețe despre care avea să spună la sfîrșitul vieții, cu amărăciune și oarecare dispreț, am văzut, că nu e capabilă să se constituie într-un gen literar, fiindcă nu e în stare să-și asume reguli specifice.

Încă pe prima pagină a *Jurnalului Falsificatorilor* găsesc : „De aceea ar fi fără îndoială o nebunie de a grupa într-un singur roman tot ceea ce-mi înfățișează și mă învață viața. Oricît de stufoasă aș dori această carte, nu mă pot gîndi să introduc totul acolo. Deși, tocmai această dorință mă mai stînjenește încă." Dar după o idee atît de înțeleaptă, caută cu înfrigurare să introducă cît mai mult și cît mai multe în roman; o conversație stupidă auzită în tren : „Admirabil : — persoana care nu-și încheie niciodată frazele. D-na Vedel, soția pastorului." (p. 92.) De altfel, acesta pare a fi și rostul *Jurnalului*, să mai depoziteze și aici ceea ce n-ar fi primit romanul; dar după ce faptele sau ideile sînt notate cu scopul, tocmai, de a se debarasa de ele, prozatorul își promite să le transcrie și în roman... Această frenezie e întreruptă, cînd și cînd, de sfaturile cuminți ale esteticianului clasicist : „Să-mi curăț romanul de elemente ce nu aparțin în mod specific romanului. Nu se obține nimic bun prin amestec." (p. 72.) Și sînt invocate speciile cu reguli fixe : tragedia și comedia din secolul al XVII-lea, fabula, maximele, memoriile, scrisorile — toate specii clasiciste; și, concesiv, poezia lirică. „Și romanul oare nu?" se întreabă Gide (p. 73).

Scanned with OKEN Scanner

În loc să încerce a preciza ce și cum ar fi un asemenea roman, „fără amestec", Gide atacă : „Dar nu e de remarcat că Balzac, care este poate cel mai mare romancier al nostru (francez, se-nțelege, *p.g.*), este tocmai cel care a introdus în roman, i-a anexat și i-a amalgamat cele mai multe elemente eterogene, inasimilabile de către roman — astfel încît, masa uneia dintre cărțile sale rămîne extrem de puternică, dar în același timp, una dintre lucrările cele mai imperfecte, încărcate de impurități, din întreaga noastră literatură?" (p. 74). Dar, adaugă el, convingerea că va putea scrie un asemenea roman intrinsec îi era necesară; mai ales fiindcă știa că acest roman pur nu va reuși să-l scrie niciodată (p. 75), (o încercare de roman pur e *Monsieur Teste*). Iarăși, profesiunea de credință clasicistă : „A împinge abnegația pînă la uitarea totală de sine" (p. 87). Și, luîndu-și dorința drept caracteristică : „nu mă atrage ceea ce-mi seamănă, ci ceea ce se deosebește de mine" (p. 88). Dar adevărata sa natură, cea ascunsă, reapare : „Viața ne înfățișează de pretutindeni un mare număr de fragmente de drame, numai că ele doar foarte rar se desfășoară și se desemnează așa cum are obiceiul să le aranjeze romancierul" (p. 104). Nu este, aceasta, critica întregii compoziții retorice, clasice...?[1]

S-ar putea încheia analiza cu ideea că André Gide a fost un temperament romantic (din acea perioadă de interiorizare — simbolismul — a curentului), ce și-a educat sensibilitatea, și-a format gustul artistic în spirit clasicist; și că, așa cum

[1] Și încă : „Romanul se va sfîrși brusc, nu prin epuizarea subiectului; trebuie să dea impresia de inepuizabil prin lărgirea sa, printr-un fel de evadare din propriul său contur" (p. 109). Or, exact acesta este punctul de vedere al romancierului modern, ce acuză compoziția tradițională de a tăia viața în bucăți, de a se opune fluxului bogat, contradictoriu și imprevizibil al eternei realități.

Scanned with OKEN Scanner

(am arătat în altă parte) G. Călinescu a putut crea romane doar cînd a renunțat la clasicismul programatic din *Cartea nunții*, lăsîndu-se inspirat de suflul romantic și de realismul secolului al XIX-lea (pe care am încercat să-l caracterizez mai înainte), tot așa clasicismul lui André Gide a fost fertil romanului doar cînd, și în măsura în care, s-a lăsat inspirat de noul val romantic, ce creștea cu secolul nostru. Este clar că spiritul clasic este ostil romanului; ar fi prematur să avansez ideea că romanul este rodul romantismului, dar pentru ca proza romantică să se transforme, să cristalizeze în roman, a fost și este nevoie) ca fluxul romantic să fie constrîns prin reguli ce i se oferă romancierului, sau pe care (e cazul marilor creatori) aceștia le inventă singuri. Romanul nu poate trăi în afara unei autodiscipline; dar a respinge o nouă operă viguroasă și viabilă în numele unor reguli pe care mari romancieri le-au creat, mai demult, pentru propria lor disciplină, necesară viziunii, temperamentului și experienței lor — mai ales epocii lor — este un act retrograd. Ca și Ibrăileanu, ca și Călinescu, Gide reprezintă un conflict fertil între temperamentul romantic și educația estetică inversă.

În sfîrșit, am urmărit critica romanului din trei puncte de vedere deosebite și uneori surprinzătoare. De altfel, propunînd romanului textul lecturii cu glas tare într-un cerc de ascultători, Gide revenea, probabil, fără să știe, la originea acestuia, epopeea. *La chanson de geste*, în versuri, recitată și acompaniată adesea de un instrument, însuflețea cetele de cruciați, la popasuri, sau reamintea, în sălile castelelor, iernile cînd anotimpul nu era favorabil războiului, vitejiile strămoșilor; sau încă, domnițelor delăsate, ce așteptau reîntoarcerea războinicilor acasă, le cînta farmecul și forța iubirii. Compuse nu în latină, ci în vulgară, în romană — de unde numele —, ele și-au pierdut versurile, adică rimele, și, prin invenția tipo,

Scanned with OKEN Scanner

grafiei, au început să fie nu ascultate, ci citite. Dar încă în secolul al XIX-lea romanul a continuat să fie, mai ales, sau istorisirea isprăvilor vitejești ale unui erou — de unde și numele —, sau nararea nemaipomenitelor aventuri prin care trece un viteaz spre a-și însuși iubita, amorul dovedind curaj și pricepere în a înlătura nenumăratele piedici, în a înfrînge intriga — de unde și numele — țesută în jurul său de inamici cruzi și perfizi sau de rivali neagreați.

E de reamintit remarca subtilă a lui Thibaudet, că întemeietorii genului și cei ce au dat primele opere de valoare universală în această epică abundentă, Rabelais și Cervantes, au scris romane anti-romanești, parodii ale romanului de aventură, bravură și amor, o critică a romanului și a cititorului de roman [1], ca, de altfel, și Flaubert în *Doamna Bovary*. Criticul francez descoperă două direcții sau calități ale romanului: „De o parte, realismul lui George Eliot, de alta, realismul lui Flaubert. Sau romanul îl ajută pe cititor să descopere în viața cea mai cenușie, cea mai umilă, aceleași forțe de noblețe și tragic ca în viețile cele mai vestite, cele mai strălucitoare și cele mai dramatice. (...) Sau romanul îi dezumflă cititorului iluziile, îl face să ia cunoștință de mizeria sa, de ridicolul său, de mizeria și ridicolul celorlalți..." (Albert Thibaudet, *Cititorul de romane*, 1925, p. 23.) Într-un anume sens, se poate

[1] „*Don Quichotte* nu este numai un roman, primul ca dată și calitate dintre marile romane; este romanul romanelor (...); sau romanul împotriva romanelor; sau, mai degrabă, este romanul unui cititor de romane, romanul unei biblioteci de romane, trecută în capul lui Don Quichotte, și plimbată de el, în carne și oase (mai ales în oase!) în viața reală." „*Don Quichotte*, este critica romanelor, făcută într-un roman, și este povestea unui cititor de romane propusă cititorilor de romane." (*Cititorul de romane, Introducere*, p. 15; Albert Thibaudet, 1925.) „...și mai ales (este cazul, *p. g.*) femeilor romanești sau sentimentale ca doamna Bovary, îndemnate să trăiască romanele pe care le-au citit." *(Op. cit., p. 23.)*

susține că disjuncția observată de Thibaudet nu se mărginește la roman, ea putînd să funcționeze tot atît de bine în lirica sau în genul dramatic (cuplul tragedie-comedie); dar, atît din prima observație, cît și din a doua, eu aș conchide că istoria romanului e traversată de două curente contrarii: pe de o parte, geneza epică a romanului îi insuflă acestuia acțiuni, fapte, eroi, conflicte, și un final apoteotic al viteazului; pe de alta, faptul că romanul nu s-a putut constitui decît prin contribuția spiritului critic îi insuflă o tendință opusă, de critică a faptului, acțiunii, introspecție a eroului și analiză a conflictului.

Așadar, cele două tendințe: epică și critică, sînt constitutive, permanente; ele se pot manifesta fie împreună, într-o operă, fie predominant, una sau cealaltă. Romanul de ficțiune (sau creație), prin excelență epic, sau romanul analitic, prin excelență critic, constituie un paralelism ce urcă în timp, oricît ne-am deplasa, și e de presupus că această coexistență antinomică este vitală dezvoltării genului. Mi se pare, de asemeni, că printre sursele romanului, în afară de epopee — unanim recunoscută —, ar putea fi trecută și tragedia, fiindcă, dacă în *Război și pace* sau *Comedia umană* recunoaștem ușor epopei moderne, modificate, în *Ana Karenina*, *Doamna Bovary* sau *Roșu și negru* redescoperim mai ușor tragedia. Autorul dramatic a sporit indicațiile scenice, a dezvoltat și complicat acțiunea, a nuanțat gîndirea eroilor, dar a păstrat elementele de bază ale tragediei (se-nțelege, aceeași valoare i se poate acorda și cuplului său, comedia). Într-un fel sau altul, romanul poartă pecetea sa genetică, și anumite conflicte literare, în numele adevăratei fizionomii a romanului, ar fi putut fi evitate de s-ar fi admis dualitatea sa inițială; chiar în cursul unor construcții epopeice se detașează insule

tragice (*Eugénie Grandet, Verișoara Bette, Germinal, Tereza Raquin*).

Romanul de extracție epopeică aspiră spre spațiu și timp, cere o armată de personaje, chiar dacă admite un personaj lider, cere înlănțuiri episodice, e monografic și preferă gestul, analizei. Romanul provenit din tragedie este romanul de situație, care, într-un fel sau altul, tinde spre unitatea de loc, de timp și de acțiune, presupune o dramă unică, nu are pretenții monografice și preferă analiza, gestului, deși nu totdeauna. Așa, am descoperi originea epopeică în *Frații Jderi*, *În căutarea timpului pierdut*, *Pe Donul liniștit*, *Omul fără calități*, sau sorgintea tragică în *Procesul*, *Moartea la Veneția*, *Baltagul*, *Ion*. Există însă și cazuri mai dificile: ce putem spune despre *Muntele magic*? „Înscenarea" e perfectă, spațiul izolat, personajele date, problema de rezolvat pusă de la început; dar dacă spațiul e al tragediei, timpul este epopeic, infinit și limitat. De altfel, Thibaudet, în cartea citată, distingea speciile literare după cum erau înzestrate sau nu cu timp: „În realitate, există două mari despărțiri ale artei literare: arta al cărei timp e măsurat și arta care dispune în mod liber de timp. Discursul, conferința, teatrul, nuvela sînt genuri foarte diferite, dar care au acest caracter comun, de a fi constrînse să utilizeze un minimum de timp pentru un maximum de efect. De aici necesitatea și legile compoziției. Lirismul, epopeea, romanul dispun, dimpotrivă, de timp asemeni naturii." (p. 49).

Observația e subtilă și adevărată; numai că, dintr-un alt punct de vedere, timpul nu este el însuși nemăsurat, dar limitat? Hans Costorp va sta pe *Muntele magic* șapte ani, pierzîndu-și cu desăvîrșire însăși noțiunea de timp, realizînd într-un fel eternitatea, deși timpul său era limitat de orologiul istoriei, pînă la o dată ce a fost întregistrată de memoria

Scanned with OKEN Scanner

umanității. Apoi marile tragedii ale lui O'Neill, cum ar fi de pildă *Straniul interludiu*, nu reușesc să-și înglobeze, să-și asimileze o întreagă existență, în vreme ce un roman ce vrea să exprime o întreagă existență, *Ulise*, de James Joyce, romanul unui oraș, al unei epoci, al unui popor, își limitează timpul la cel prescris tragediei antice. Poate că, de nu toate romanele, cu siguranță că nu toate, cel puțin o parte dintre ele nu sînt decît tragedii însetate de timp [1], fiindcă romancierii au dorit să păstreze toate frumusețile tragediei, dar acordîndu-i o dimensiune: timpul. Este clar însă că anume fuziuni s-au produs, anume opere — *Frații Karamazov*, *Posedații* — fiind tragedii fecundate de suflul epopeic.

Asemenea clasificări și disociații nu pot avea valoarea tabelului Mendeleev sau a împărțirii lui Linné; dar, fără a le accepta drept absolute, au meritul să lumineze anume semnificații interioare. Și pentru că vorbim de Thibaudet și clasificări, să mai amintim de o împărțire a romanelor, propusă tot de criticul francez: „romanul brut, care înfățișează o

[1] O altă sursă posibilă a romanului poate fi socotită și memorialistica. E inutil să citez romane ce nu sînt decît memorii abia schimbate în amănuntele lor. Aici mi se pare util însă a reaminti observația atît de cunoscută și adevărată a lui Thibaudet: „Romancierul autentic își creează personajele cu direcțiile infinite ale vieții sale posibile, romancierul factice le creează cu linia unică a vieții sale reale. Adevăratul roman este o autobiografie a posibilului..." Și: „Se pare că anumiți oameni, creatorii de viață, aduc conștiința acestor existențe posibile în existența reală. Dacă își iau drept subiect al operei lor această existență reală, ea se schimbă în cenușă, devine o fantomă. Ea și-a avut propria ei viață, nu mai are dreptul la o alta. Geniul romanului face să trăiască posibilul, nu face să retrăiască realul." (*Op. cit.*, p. 6.) Poate că Thibaudet e cam aspru, există și romane interesante care nu sînt decît biografii deghizate ale autorilor; numai că acești autori nu reușesc să devină romancieri; ei pot scrie o singură carte; iar de vor să continue, celelalte sînt ratate. Iar criticii se miră: de ce le-a secat talentul?

Scanned with OKEN Scanner

epocă, romanul pasiv, care desfășoară o viață, romanul activ, care izolează o criză" (p. 18). Prima categorie este ilustrată prin *Mizerabilii* și *Război și pace*; romanul pasiv e ilustrat prin *Gil Blas* și *Moara de pe Floss*; aici se disting trei subcategorii: romanul ce înregistrează *(David Copperfield)*, al cărui erou e un om mijlociu, modificat din afară, cu o experiență medie și a cărui acțiune se sfîrșește cînd eroul „ajunge"; romanul progresiv cu evoluție lentă, dezvoltare normală a unui caracter dat; romanul progresiv cu mutație bruscă *(Doamna Bovary)*. Romanul activ izolează și dezvoltă un episod semnificativ. Se pot susține aceste încrengături? Firește, ca și altele; ele scot în evidență o caracteristică sau o posibilitate a romanului, luminează deosebiri de structură și nu pot fi privite drept un joc gratuit, desigur, cît timp cineva nu scrie una dintre acele zoologii literare numite „teoria literaturii" etc.

Mai interesantă mi s-a părut însă o altă precizare, pe care îmi place să o citez: „...calitatea capodoperei provine în parte din aceea că există puțină intrigă, că mierea e fără ceară, de o sinceritate și o transparență superioare". Și: „...frumusețea unui roman nu numai poate exista cu o intrigă și cu caractere aproape nule, dar se poate întemeia chiar pe nulitatea acestei intrigi și a caracterelor acestora". (p. 22.) Mă feresc să afirm că acestea ar fi legile romanului, de altfel nici Thibaudet n-o face, însă constat că evoluția ulterioară a genului l-a confirmat într-o largă măsură; într-adevăr, nu numai Musil a căutat să reducă la minimum epicul, dar și povestitori înrăiți, cum ar fi Proust, James Joyce sau Thomas Mann au căutat să extindă exegeza în dauna epicului. În unele cazuri, asemenea extindere nu i-a priit romanului, fiindcă, mărturisesc, pe cît m-a fermecat arta de povestitor, realmente excepțională, a lui Lawrence Durrell, în *Cvartetul alexandrin*, pe

Scanned with OKEN Scanner

atît m-au sîcîit comentariile sale destul de plate despre spațiu și timp, comentarii, în schimb, atît de tulburătoare la Thomas Mann. Dar așa cum pictura a trebuit să țină seama, prin reacție, de dezvoltarea artei fotografice, și romanul, născut prin invenția tiparului, crescînd cu presa — care a dus la înflorirea foiletonului de aventuri ce și-a găsit geniala încoronare în Balzac și Dostoievski) — a trebuit să se recunoască înfrînt, în materie epică, de ziar, concentrîndu-și forțele spre acel domeniu în care era net superior ziarului : comentariul psihologic al faptului.

Romanul de acțiune a căzut în stratul inferior, prin cartea polițistă sau de aventuri, care se devorează dar apoi se azvîrle, deși nu este exclus de loc ca mari talente să-l readucă, odată, în planul capodoperei; fapt e că în deceniile veacului nostru cele mai de seamă izbînzi le-a înregistrat romanul ce-și propune descoperiri în planul cunoașterii, fie prin analiză, fie prin comentariu, fie prin ceea ce Baudelaire numea (în *Pictorul vieții moderne*) „traducerea legendară a vieții exterioare", adică ridicarea la simbol și la mit a cotidianului modern. Oricum, e de precizat că forța romanului constă în capacitatea sa imensă de absorbție, în plasticitatea formelor și structurilor sale, de unde decurge că marea primejdie ce-l pîndește este osificarea, codificarea, repetarea mereu a unei unice structuri, stăruința abuzivă de a folosi numai una dintre numeroasele sale posibilități, reluate pînă la epuizare, și peste. S-ar putea replica : în asemenea absență de reguli, critica romanului devine imposibilă, chiar absurdă. De loc; mai întîi, deși posibilitățile romanului sînt teoretic infinite, ele sînt, deocamdată, în practică, limitate, astfel încît există de pe acum un număr restrîns de structuri precise, comportînd, e drept, mari posibilități de variații și nuanțe. Deci, dacă romanul ca gen nu are canoane, structurile fixe, prototipurile au fiecare regulile

Scanned with OKEN Scanner

lor interne; avînd, inițial, libertatea alegerii, odată alegerea făcută, în raport de posibilitățile scriitorului și de cerințele operei de realizat, romancierul caută a se conforma regulilor firești ale tipului de structură ales. E drept, există riscul capodoperei, ce-și creează o structură proprie și propria ei estetică; riscul de a nu fi recunoscută e mare, dar victoria ei finală, sigură: fiindcă ceea ce deosebește o capodoperă de un bun roman este timpul, capacitatea sa nu numai de a rezista eroziunii, dar și de a se hrăni, crescînd, din toate exegezele, negațiile și laudele; căci dacă bronzul e statornic, el este și static, pe cînd capacitatea capodoperei e tocmai aceea de a se spori pe sine însăși, în timp.

Este clar că fenomenul clasicist conține principiul conservării, cum romantismul reprezintă schimbarea, inovația. Legiferînd estetica, creînd canoane și norme ale frumosului și postulînd imitația modelelor, clasicismul se manifestă drept conservator, împietrind și înghețînd evoluția literaturii și artei în genere, condamnînd-o la repetiție. Această acuzație, pe care romantismul a formulat-o mereu, și pe care modernismul — formă a romantismului — a reluat-o cu vehemență, merită a fi luată în considerație. Marxiștii au explicat însă de mult cum clasicismul francez reprezenta un raport static de forțe între aristocrație și burghezie, un *statu quo* năruit apoi de mișcarea revoluționară care a iscat și romantismul; Arta Romei imperiale e clasică, a vechii Chine imperiale, de asemeni. Găsesc într-o carte a lui Roger Caillois, *Mitul și omul* (1938), o descripție a organizării formelor străvechi sub dinastia Ceu, ce a durat 866 de ani, forme ce, cu modificări, pot fi comparate cu oricare organizare de tip clasicist: „Atunci nimeni nu se mai opuse Eternei Dinastii și pentru secole, Riturile Imuabile reglară noaptea și ziua conduita oamenilor în toate amănuntele și în amănuntele acestor amă-

Scanned with OKEN Scanner

nunte". „Apa, corespunzînd Nordului, a cărei culoare era negrul, prin decret imperial, sub noua dinastie, drapelele și veșmintele fură negre. Cifra apei fiind șase, la care se înhămară cîte șase cai, măsurătoarea agrară fu de șase pași." (Roger Caillois, *Le mythe et l'homme*, p. 152.) Există, evident, în orice clasicism o reductibilitate la principii și o încercare de a opri timpul, sau măcar de a-l depăși. Cu tot principiul conservativ, activ în orice clasicism, nu trebuie să ajungem la echivalența socială și politică : romantism identic cu revoluționar, clasic identic cu conservator sau chiar reacționar.

Mai întîi, nu toate epocile clasice au fost reacționare; Voltaire și enciclopediștii (cu excepția lui J. J. Rousseau) au fost clasici, Renașterea, curent revoluționar, reprezintă reîntoarcerea la clasicism. Apoi, e bine știut că în cadrul romantismului se-nfruntă două tendințe : una revoluționară, alta reacționară. În sfîrșit, se poate observa că orice curent sau școală nouă, manifestă, după ce își exprimă originalitatea de substanță și de tehnică, tendința spre epigonism și autoimitație. Ca să luăm un exemplu relativ recent, așa-numitul realism-critic agonizează penibil de multe decenii, incapabil de altceva decît să imite clorotic marile sale modele. Cu toate acestea e de reținut că, în principiu, clasicismul reprezintă norma, legea, generalul, abstractul în concret, oprirea invenției în toate domeniile.

Reluînd o idee expusă mai înainte, viața artei constă tocmai în dialogul fecund dintre clasic și romantic, între continuitate și inovație, fie că dialogul se duce în cadrul operei, al epocii, sau între generații. Dar victoria absolută a unui pol asupra celuilalt ar însemna înghețarea sau dezagregarea artei, precipitarea stării coloidale care e fenomenul prin excelență al vieții. Să reamintesc de asemeni că însăși capacitatea de a dura, al unui fenomen artistic, coincide cu aceea de a se

Scanned with OKEN Scanner

împrospătă, de a asimila creator cuceririle adversarului. Dacă neoclasicismul și academismul sînt forme moarte, e fiindcă reiau etern o manieră defunctă; iar impotența penibilă a realismului critic, azi, decurge din incapacitatea sa de a se nutri cu tot ceea ce veacul nostru, de la Proust încoace, a creat. Am arătat cu alt prilej cum valabilitatea și soliditatea unor romane de factură clasicistă (*Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*) constau tocmai în capacitatea de absorbție, de depășire. De asemeni, e de observat și tendința oricărui curent mai tenace de a se clasiciza prin crearea de modele și norme interne, de a se institui ca estetică. În aceasta rezidă și forța de șoc a școlilor literare dar și caducitatea lor, fiindcă tot ce a fost nou și original devine vechi, iar realitatea e totdeauna mai vastă decît o artă poetică sau un program estetic. Noul curent, devenit vechi, va fi detronat prin același principiu cu care se impusese; fiindcă efectul noului curent este contradictoriu: pe de o parte, prin repetiție, se stabilizează în stima cititorului mediu, pe de alta, prin saturație, creează reacția sensibilităților puține dar vii, a conștiințelor estetice active care, ele doar, impun sau alungă un curent literar. Noul curent, respins la început pentru noutatea lui de către publicul amorf, prin epuizare și repetiție, ajunge să fie respins de conștiința activă a epocii, se refugiază în publicul amorf ce trăiește sub semnul autorității estetice și gustului conservat în licee și manuale; de unde, cu timpul, va fi scos.

Dacă estetica unui curent se constituie, întîi, în polemică împotriva curentului anterior, apoi, a esteticii noi, deci printr-o dublă valență, întîi înnoitoare, apoi conservatoare, dacă larga sa circulație în mase o produce o nouă tematică, o nouă tehnică și sensibilitate, care sînt ale epocii, rezistența i-o dă capacitatea de a crea o mitologie a vremii. E cunoscută încercarea lui Roland Barthes de a descoperi mitologia coti-

Scanned with OKEN Scanner

dianului, pornind de la analiza semiologică a unor fapte diverse, sau fenomene, cum ar fi cinematograful, publicitatea, bifteckul, concursul sportiv (turul Franței), alegerile din Franța etc. (Roland Barthes — *Mythologies*, 1957; Editions du Seuil.) Barthes pornește de la ideea mitului ca „sinteză semnificativă" (p. 217), ca obiect-mesaj, orice imagine avînd puterea de a fi încărcată cu o semnificație [1]. Mitul e o valoare, o deformare, dar nu o abolire a realității (p. 231), am putea spune, o concentrare prin simplificare. Numai că o asemenea mitologie curentă, cred, are nevoie de trei elemente constitutive spre a forma mituri: spațiu, timp, valență artistică. Pornind prin a fi local, mitul tinde spre universalitate; numai vremea îl poate fixa în conștiința universală; numai prin fecundare artistică o schemă ideatică poate primi forță de propulsare și de durată. Pe de o parte, forța de universalitate a mitului crește cu valoarea de artă infuzată într-însul, pe de alta, scheletul său ideatic fosforescent, radioactiv, atrage noi interpretări. E posibil ca rezistența extraordinară a clasicismului, care a depășit de mult gradul de simplu curent, devenind o coordonată constitutivă a culturii umane, să provină, în parte, din capacitatea sa de a crea mituri; or, tocmai datorită lor, asistăm de pe la 1880 la fenomenul paradoxal în care modernismul caută să-și asimileze acest element al clasicismului, mai viu ca oricînd. Tentația se observă nu numai la André Gide, James Joyce și Eugen Ionescu, dar și la Sadoveanu sau Thomas Mann, semn că nu e asimilabilă doar unui curent anume, ci e o caracteristică destul de generală a veacului.

[1] „... în orice sistem semiologic am de a face nu cu doi, ci cu trei termeni diferiți; căci sesizez nu un termen după celălalt (semnificantul exprimă semnificatul), ci corelația care-i unește: există deci semnificantul, semnificatul și semnul, care e totalul asociativ al primilor doi termeni." (Roland Barthes, *Mythologies*, p. 219.)

Scanned with OKEN Scanner

Se știe că, dintre toate curentele și școlile literare, cel care și-a constituit un corp de doctrină estetică mai fermă a fost clasicismul. Luînd ca punct de reper, ca perioadă clasică a clasicismului, Franța secolului XVII — unii reduc această perioadă la un sfert de secol (1660—1685) —, s-au stabilit cîteva caracteristici însemnate. Mai întîi, există o anume omogeneitate a publicului, un fond aperceptiv cultural, fie cel mitologic din Agorà, fie umanioarele știute la Versailles, dat fiind că există un acord între operă și public. O altă trăsătură, asupra căreia a insistat mai ales critica secolului XIX, și prin care se subliniază o opoziție fundamentală cu romantismul, este raționalismul, prin care se înțelegea dominarea pasiunilor, construcția bine organizată, claritatea analizei. Critica mai nouă, în schimb, a reliefat intelectualitatea, cuprinzînd plăcerea de a înțelege chiar și pasiunile, gustul cunoașterii de sine, în care valorile intelectuale domină pe cele ale sentimentului și instinctului, luciditatea în explorarea adîncimilor. Scriitorul clasic evită să-și etaleze eul, nu accentuează ceea ce este unic, individual, particular, caută permanența în tranzitoriu, substanța în accident. El crede într-un fond permanent al naturii umane, urmărește universalitatea, grandoarea și sublimul. „Clasicismul, scrie Henri Peyre [1], iubește naturalul mai mult decît natura, și natura umană, în generalitatea sa, mai mult decît formele particulare, pe care le poate adopta în condiții și situații speciale."

Dar acest consens nu trebuie să ne înșele : începînd de la numele [2] controversabil în semnificația sa, totul e mereu repus în discuție. Într-adevăr, multe deosebiri există între

[1] Henri Peyre — *Le classicisme* în *Historire des littératures* II, *Enciclopedie de la Pléiade*, 1956; p. 119. De asemeni, autorul demonstrează că numeroși autori moderni suspină după constrîngerea formală a clasicismului numindu-i pe Valéry, Gide, Rivière, Mauriac, Camus, Suarès, pe Lytton

clasicismul grec, cel francez și Renaștere; unii neagă secolului XVIII apartenența la clasicism [3], alții neagă altor națiuni dreptul la clasicism, alții caută, în plin clasic, trăsături romantice, vorbesc de romantismul latent al lui Racine etc. Desigur, T. S. Eliot avea dreptate să observe : „e ceva foarte deosebit a fi autor clasic într-o epocă clasică și a profesa un ideal clasic într-o epocă romantică". Dar dacă spunem clasicisme sau

Strachey, T. S. Eliot, Hembert Wolfe etc. Se citează dintr-o scrisoare a lui Baudelaire (1860) : „Pentru că forma este constrîngătoare, ideea țîșnește mai intens". Și, tot Peyre : „Dar autorii clasici au simțit frumusețea sensibilă, aproape senzuală, care poate exista în ordine". Și îl citează pe Malebranche care scria că : „frumusețea ordinii este mai plăcută decît alte frumuseți sensibile". „Simplicitatea — scrie H. Peyre — este o altă virtute clasică." „Apropiată de această simplicitate este claritatea clasică." (*Op. cit.*, p. 125.) „Dar caracteristica însemnată a întregii arte clasice este, prin claritate, simplicitate și sobrietate, căutarea perfecțiunii." „Datorită răbdării și convingerii că există o perfecție sau un frumos stabil, ce nu pot fi atinse decît printr-o iubire luminată, clasicismul ocupă, printre nenumăratele varietăți ale literaturii, un loc privilegiat. A îndrăgit finitul, înflorirea, maturitatea omului constituit. A cultivat pudoarea și absența efectelor prea evidente. A cunoscut acea nobilă seninătate ce se respiră pe înălțimi." (*Op. cit.*, p. 126.)

[3] La începutul erei noastre, expresia *scriptor classicus* indica un autor al clasei nobile. Mai tîrziu, scriitorul clasic era cel ce se învăța în școală, în clasă, deci — prin extindere — un autor exemplar, un model. În secolul XVIII, prin Voltaire și La Harpe, clasicul devine criteriu în judecata de valoare. În secolul XIX, corpul profesoral aplică termenul scriitorilor din epoca lui Ludovic al XIV-lea, folosindu-l în lupta lor împotriva romantismului, socotit decadent și nefrancez. Goethe este cel dintîi care creează opoziția dintre clasic și romantic, reluată de Schlegel, Nisard, Brunetière, Julien Benda, H. Massis, Irving Babbitt, T. E. Hulme, T.S. Eliot, iar la noi de G. Călinescu.

[3] Mulți critici, începînd cu Lanson (1910), au depus efortul de a rupe secolul XVIII de cel anterior, insistînd — probabil din motive reacționare, spre a denigra nu numai Revoluția franceză, dar și efervescența spirituală

Scanned with OKEN Scanner

clasicism, dacă depășim definițiile unui curent literar și atingem o viziune estetică a lumii, adică o permanență a spiritului sau ne menținem între 1660—1685 la Versailles, dacă admitem că există două Hellade (apolinică și dionisiacă) sau recunoaștem numai Grecia clasică, adică dacă admitem rigorile pedante ale criticii universitare sau elaborarea liberei gîndiri eseistice, trebuie să știm în permanență că lucrăm cu rivalități, cu aproximații spirituale, ce pot fi utile doar dacă nu ne închistează mintea prin fetișizare. Orice neoclasicism, ca reluare a secolului XVII francez, nu poate fi viabil, dar ne putem referi la un stil, la o atitudine estetică [1] înțeleasă ca permanență.

Așa, romanticul presimbolist Baudelaire scria: „Retoricele și prozodiile nu sunt tiranii inventate arbitrar, ci o colecție de reguli cerute de însăși organizarea ființei spirituale". Dacă esteticianul clasicismului francez e Boileau, filozoful lui involuntar este Descartes. Analizînd geneza curentului dominant în secolul XVI, Lucien Febvre stabilește legătura dintre esența acestuia și dezvoltarea, în planul științei, a matematicii, geometriei și mecanicii. „Și se ajunge la clasicism, care e gustul pentru abstract, iar nu pentru concret; al simplului,

ce a precedat-o — asupra diferențelor: relativitatea frumosului, însemnătatea sentimentului și a pateticului, comedia devine satiră politică, tragedia, dramă burgheză și sentimentală, dezvoltarea erotismului, a iubirii — dorință, și mai ales violența criticii sociale, spiritul antireligios. Deși asemenea deosebiri există, critica mai nouă a subliniat elementele comune stilistice și de gust, măsură, compoziție, luciditatea critică în analiză, dezvoltarea speciilor clasiciste: eseul, scrisorile, memorialistica etc. Văzută în perspectiva timpului, epoca lui Voltaire ne apare drept evident clasicistă.

[1] Claudel, răspunzînd în 1910 la o anchetă *(Paris Journal)*: „Asta înseamnă că, în producerea unei opere de artă, judecata, inteligența organizării și a proporției, atașamentul scrupulos față de un scop propus au un rol tot atît de însemnat ca și imaginația. Cel mai sigur lucru pe ca[illegible]l

iar nu al complexului; al ordinei, iar nu al haosului; al matematicilor, iar nu al naturii." (*Le préclassicisme français*; *Cahiers du Sud*, 1952; p. 28.) Se poate ușor constata că orice clasicism viguros apare nu numai într-o epocă de relativă liniște, precedată de o vreme tulbure, dramatică, sîngeroasă, dar și dintr-o nevoie internă a culturii de a ordona, organiza și abstractiza un aflux, o materie primă abundentă. Altfel, de încearcă să se continue pe propriul său teren, se subție, se atrofiază, se usucă, dînd, sub numele de academism, lamentabile fructe de ceară. Operația sintetică, de însumare creatoare, poate fi realizată fie de o epocă, fie de un singur artist, și atunci avem acele *sume* ale unei culturi, clasice în mișcarea lor ordonatoare, dar receptive la diversitatea frumosului (Dante, Rabelais, Goethe, Tolstoi, Thomas Mann, Sadoveanu, G. Călinescu etc.). Paradoxul clasicismului e că, pentru a fi realmente creator, e obligat să se, într-o oarecare măsură, nege. E paradoxul oricărei estetici normative.

După atîtea precizări și reamintirea cîtorva poziții deosebite și semnificative, ne putem pune întrebarea dacă există un clasicism românesc. Evident, există, și G. Călinescu, în *Istoria literaturii române*, îi menționează de numeroase ori semnalmentele. Poezia noastră începe sub semnul clasicismului galant din veacul al XVIII-lea. Printre poeții pașoptiști, el se manifestă alternativ cu romantismul. Grigore

putem spune despre frumos este că el rezidă, înainte de orice, într-o justă compoziție, și că spiritul măsurii, de altfel ireductibil la formele scolastice, constituie acea încoronare a darurilor unui artist fără care toate celelalte rămîn vane: gustul este un alt nume al înțelepciunii. Arta clasică începe acolo unde artistul se interesează mai mult de opera sa decît de el însuși." De comparăm acest text cu cele citate din André Gide sau G. Călinescu, vom observa, împotriva marilor deosebiri dintre cei trei, o atitudine estetică asemănătoare.

Scanned with OKEN Scanner

Alexandrescu scrie fabule și satire în spirit clasic, alternate cu evocări sau izbucniri romantice. Temperament clasicist evoluat în plin romantism, Vasile Alecsandri se regăsește în *Pasteluri* și piesele de teatru de la bătrînețe, după ce multe din prozele lui, prin precizia observației, ironie și claritate temperată, se înscriu în tradiția *Scrisorilor*; chiar și obiceiul poeziei ocazionale e caracteristic clasicist. Cele două stiluri își împart opera lui Odobescu, romantic moderat în nuvelele istorice, eseist clasic în *Cîteva ore la Snagov* și *Pseudokineghetikos*. Stilul puternic colorat al *Scrisorilor* lui Ghica nu ne poate ascunde o substanță și o atitudine clasică. Dar care sînt caracteristicele acestui clasicism românesc? Nu are nici un rost de a-l numi tîrziu, de vreme ce am convenit să vedem în clasicism nu numai un moment al culturii (secolul XVII francez), ci și o atitudine estetică permanentă a spiritului uman.

Tudor Vianu observa că dezvoltarea culturii românești a fost marcată de neexistența Renașterii și a clasicismului tipic al veacului XVII. Adaug că literatura noastră s-a constituit în plin romantism, și e firesc ca acesta să fie curentul dominant la noi. O altă caracteristică însemnată constă în aceea că romantismul, neavînd a se izbi de un corp comun, compact, constituit, clasic, nu a izbucnit împotriva lui, nu s-a dezvoltat în opoziție cu el, de unde posibilitatea unor coexistențe pașnice, chiar paralelisme, cum ar fi cele semnalate, lipsa unor bătălii literare de tipul *Hernani* sau *Cromwell*, în jurul steagului romantic. De asemeni, corolarul acestor observații mi se pare a fi următorul: clasicismul nu a constituit la noi elementul de inerție, de tradiție, de frînare, pentru simplul motiv că, la noi, tradiția nu a fost clasică, dimpotrivă, romantică. Fapt ce a avut consecințe însemnate.

Am demonstrat într-un studiu dedicat lui *Titu Maiorescu, critic literar* că Junimea, ca organism cultural, a constituit

o reacție clasicistă față de mișcarea romantică (1840—1860); prin formația lui Maiorescu, prin tentația sa de a legifera estetic, de a ierarhiza, de a epura stilul sentimental și grandilocvent, și mai ales de a sublinia factorul estetic, prin importanța acordată formei (organizarea lăuntrică a operei, compoziție, decența exprimării) și gustul moderației, al echilibrului, junimismul e clasicist. Există însă cîteva caracteristici specifice românești. Dacă, politic vorbind, junimismul e conservator, lent progresiv, iar în jocul partidelor ocupă o poziție relativ reacționară, în lupta literară clasicismul său nu e conservator, tradiționalist, ci constituie, dimpotrivă, o forță de sincronizare cu spiritul veacului, ce reacționa la excesele romantice (motiv pentru care modernistul Eugen Lovinescu s-a declarat, cu tot anticlasicismul său, maiorescian). Acest sincronism a fost posibil, pe de o parte fiindcă — am spus — clasicismul românesc nu reprezenta reacția de apărare, de inerție tradiționalistă, pe de alta, fiindcă neexistînd în prealabil ca un corp estetic constituit, nesusținînd într-o epocă anterioară lupta cu romantismul, era mai liber de prejudecăți, mai capabil de valențe noi, fie pentru realismul critic ce se constituia atunci, fie chiar pentru romantism.

Așa se explică faptul că acest moment clasicist l-a „selectat“ (cum ar spune G. Ibrăileanu) drept poet maxim pe Eminescu, întrupare a spiritului romantic (e drept, prevestind un al doilea val romantic, foarte deosebit de primul), că a dezvoltat, preluînd de la pașoptiști, ideea non-clasică a specificului național, că a subliniat ideea romantică a folclorismului creator, că l-a aplaudat pe Goga și pe tînărul Sadoveanu (romantici, amîndoi) și a încurajat romanul realist-critic, în plin, deci, sincronism european. Aceste elemente, firește, însemnate, dovedind supleţea constitutivă a clasicismului românesc, nu trebuie să ne facă să trecem sub tăcere

caracterul clasicist, nu numai al esteticii lui Maiorescu (semnalat de Tudor Vianu), dar al întregului junimism ( cu excepția spusă, a lui Eminescu; chiar atracția lui spre Hellada e tipic romantică — Byron, Chateaubriand, Musset, Hugo, Hölderlin, Schiller, Heine, Shelley, Keats). Clasicismul folcloric al lui Creangă este evident, întîlnindu-se pe neștiute cu marea tradiție memorialistică, cu *gaya scienza* rinascentistă de erudiție în bucurie (rabelaisianismul său, semnalat de N. Iorga), o erudiție folclorică, desigur (G. Călinescu), cu tendința spre universalitate (copilăria universală, G. Călinescu), cu analiza lucidă și mai ales cu acel echilibru optimist al clasicității între viața lăuntrică și cea obiectală, echilibrul ca mijloc și ideal artistic; în sfîrșit, perfecțiunea expresiei.

Clasic e și I. L. Caragiale, lucrînd cu tipuri, dispărînd din propria sa operă, îndrăgostit de echilibru, proporție și perfecția frazei. Nu numai poezia parnasiană face din Duiliu Zamfirescu un clasicist, ci și structura romanelor sale și idealul său estetic (idee semnalată de E. Lovinescu [1] și reluată de Mihai Gafița, cu argumente noi). În aceeași ordine de idei se poate vorbi despre clasicismul lui Slavici, cu toate imperfecțiile sale stilistice. Așa, ca un corp constituit, Junimismul apare ca un templu clasic, dominat de turnul negru, romantic, al lui Eminescu, — arhitectură insolită dar originală. După 1900, noile forme romantice domină aproape absolut. Există însă și excepții. Cu *Baltagul*, Sadoveanu [2] trece hotărît din

[1] Discutînd polemica Duiliu Zamfirescu—Maiorescu, Eugen Lovinescu scrie: „Duiliu Zamfirescu își apăra însuși principiul literaturii sale, care, prin echilibru, prin armonie, și prin ceea ce numea el «abstractizare», e clasică". (*Istoria literaturii române contemporane* I — *Evoluția ideologiei literare*, p. 102.)

[2] Chestiunea a fost dezbătută în cîteva articole pe care le-am publicat în ultimii ani și care figurează în acest volum. Cultul naturii și un anume

romantism în clasicism, G. Călinescu se afirmă în roman ca un clasicist, iar, în anumite limite, *Ion* și *Răscoala* sînt tragedii de aceeași structură. E de subliniat că în literatura română tradiționalismul, elementul de conservare, inerția, nu sînt ca în diverse alte literaturi, clasiciste, ci, dimpotrivă, romantice; în sfîrșit, că fuziunile celor două tendințe sînt frecvente, starea lor obișnuită nu e de opoziție, de exclusivitate, ci de colaborare.

S-a discutat destul de mult despre sămănătorism și poporanism. Eugen Lovinescu a polemizat pe larg, în numeroase volume, cu cele două curente; recent, Dumitru Micu *(Literatura română la începutul secolului XX)*, cu mai multă pondere, a clarificat problemele. Nu intenționez deci să reiau discuția ci, doar, să privesc cele două curente prin prisma specială a ideilor urmărite aici. Susțineam mai înainte că romanul numit realist-critic constituie — cel puțin o parte a lui — o modificare a tragediei clasice, o adaptare a ei la primul val romantic [1]. Tipizarea, construcția, epicitatea, obiectivitatea sînt clasice; istorismul, concretul social-istoric, infuziunile lirice sînt romantice. Este evident că, uneori, e predominant caracterul clasic, alteori, cel romantic. Cu toate aluviunile romantice, *Ciocoii vechi...* rezistă prin caracterele sale clasice. Aceeași observație de structură se poate face și despre romanele trainice românești: *Mara*, *Ciclul Comăneștenilor*, *Ion*, *Răscoala*, *Baltagul*, *Enigma Otiliei*, *Bietul Ioanide*, *Desculț*, *Pădurea nebună*, *Morometii*, *Setea*.

rousseauism, ca și lirismul sînt, evident, romantice. Dar nu numai valorile stilistice, mai ales atitudinea de obiectivare, de abstragere meditativă din operă, tipizarea prin stilizare, ca și critica pasiunilor, mă îndreptățesc să afirm o predominare clasicistă.

[1] Anume romane, prin suflul epic și prin proporții își mărturisesc originea epopeică indicată de Thibaudet. Acestea constituie excepții.

Scanned with OKEN Scanner

E necesar să facem de la început cîteva precizări : mai întîi, aceasta nu este singura linie de dezvoltare a romanului nostru fiindcă, încă după primul război mondial, apare o nouă tendință, a prozei psihologice (*Pădurea spînzuraților*, *Ultima noapte de dragoste...*, *Patul lui Procust*, *Concert din muzică de Bach*, *O moarte care nu dovedește nimic*, *Ioana*, *Adela* etc.), ca și o tendință lirică, susținută de Sadoveanu și Matei Caragiale. În al doilea rînd, elementul romantic e mereu constitutiv, fie sub forma idealului etic, fie prin violența nestăvilită a pasiunilor. Se pune întrebarea dacă formele amintite (roman obiectiv, psihologic și liric) sînt categoriale, deci permanente, sau reprezintă doar etape în dezvoltarea romanului. G. Călinescu consideră lirismul ca un defect congenital al prozei, pe care romanul trebuie să-l elimine. Cerînd romancierului invenție și densitate epică, el manifestă neîncredere și față de analiza psihologică. G. Ibrăileanu, amator de lirism și de probleme de conștiință, prevedea totuși dezvoltarea romanului în direcția frescei, a monografiei, în general a prozei obiective. Opiniile lor sînt explicabile de loc prin gust, ci prin prestigiul retroactiv al romanului obiectiv, zis și realist critic, ce dominase aproape absolut opinia publică literară. Păreri expuse mai mult incidental, deductibile, neîncadrate într-un sistem, contrazise oarecum de romanele celor doi critici. Ciudată e însă poziția lui Eugen Lovinescu; exprimată pe larg, formulată ca o lege a romanului, ea contrazice și modernismul și sincronismul teoretic, apărate cu înverșunare în planul poeziei, abandonate practic într-al prozei.

Încă din capitolul introductiv al volumului *Evoluția prozei literare*, Eugen Lovinescu formulează două principii fundamentale : unul, evoluția „materialului de inspirație“ de la

rural la urban, nu intră în cîmpul de interes al studiului de față [1]; celălalt merită o discuție mai amănunțită, mai ales fiindcă aparține unui susținător al „modernismului" și al sincronismului [2], unui anticlasicist hotărît [3]. Campania înde-

[1] Cearta dintre rural și urban e azi depășită; este evident că în măsura în care importanța obiectivă a orașului crește în viața poporului, crește și greutatea specifică a temei, fără exclusivism și implicații de valoare artistică. Atitudinea lui Lovinescu trebuie înțeleasă ca o reacție firească la ruralismul agresiv și cretinizant al sămănătoriștilor. De altfel, scriind elogios despre *Ion*, Lovinescu preciza sensul poziției sale: „Apariția lui *Ion* rezolvă o problemă și curmă o controversă. În cele mai multe conștiințe, sămănătorismul se confundă cu țărănismul și lupta împotriva lui cu lupta împotriva excesului țărănesc în literatură." „Problema se pune însă altfel: lupta împotriva sămănătorismului nu avea decît incidental ca obiectiv «țărănismul» sau «opincărismul», cum se spunea pe atunci, pe cînd, în realitate, ea se îndrepta fie împotriva atitudinii și a tendinței, fie împotriva lirismului." „Apariția lui *Ion* a făcut și mai evidentă această distincție: aprobarea cu care a fost primit de cei mai cunoscuți antisămănătoriști a dovedit că nu s-a pus niciodată în discuție dreptul unei categorii sociale, și încă a unei categorii atît de numeroase, de a fi reprezentată estetic, — ci numai metodele. Pornind de la același material țărănesc, *Ion* reprezintă o revoluție și față de lirismul sămănătorist, sau de atitudinea poporanistă, și față de eticismul ardelean, constituind o dată, istorică am putea spune, în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice." (*Istoria literaturii române contemporane*, IV — *Evoluția „prozei literare"*, cap. 35, p. 355—366.)

[2] Să reamintim cîteva texte relative la sincronism din *Evoluția ideologiei literare*: „...însuși conceptul estetic, pur de orice rezidiu mistic, este un principiu mobil și în funcție de timp" (p. 37); „...generațiile nu se continuă prin repetire, ci prin diferențiere și prin adaptare la spiritul vremii și la noile condiții de viață" (p. 46). Explicînd reacția în genere negativă față de simbolism în raport cu acceptarea romantismului: „Exercitîndu-se la începuturile literaturii noastre, într-o epocă lipsită de critică, influența romantică a devenit un obiect de studii științifice, care, ca orice fenomen consumat, nu mai putea trezi resentimente; exercitîndu-se sub ochii noștri, influența poeziei simboliste s-a lovit de puterea de rezis-

lungată şi energică împotriva sămănătorismului prezintă şi ea, în acest context, anume laturi ce necesită o explicare. Cel de al doilea principiu al evoluţiei romanului, şi în genere al prozei, este formulat astfel: „şi, în al doilea rînd, şi cu o importanţă mult mai mare, o evoluţie, normală de altfel şi

tenţă nu numai a unei inerţii firești, ci chiar şi a unei critici metodice; pe cînd la 1830 aveam o literatură fără trecut, critica se putea ridica acuma în numele unei « tradiţii literare» călcate de noile curente: lipsiţi de principiul activ al creaţiunii prin diferenţiere, legaţi indisolubil prin cultură de toate formele trecutului, criticii reprezintă în mod firesc un element de reacţiune" (p. 194); „...prin reacţiune şi critica modernistă s-a arătat tot atît de puţin receptivă faţă de literatura tradiţionalistă. În afară de orice consideraţie de valoare estetică, singura valabilă, arta a fost privită prin formula materialului şi a tehnicei întrebuinţate." (p. 195.) Ultima frază pare a ridica o serioasă umbră asupra raportului strict dintre sincronism şi valoare. Raportul e precizat apoi astfel: „Ajunşi la formularea sincronismului a vieţii culturale europene prin interpenetraţie, ne rămîne să precizăm că în toate discuţiile asupra simbolismului nu ne-am mişcat decît în cadrul acestui sincronism: nu privim simbolismul ca o formulă definitivă de artă şi nu avem a lupta pentru vreo biruinţă; de am insistat, totuşi, asupra sensului lui este pentru că trebuie să-l considerăm şi prin contribuţia lui specifică în evoluţia literară; în realitate, n-am făcut decît să-l încadrăm prin determinare. N-am urmărit, totuşi, apologia simbolismului, ci fatalitatea influenţei lui asupra literaturii române." (p. 199.) „Mişcîndu-ne, aşadar, în cadrul acestei legi generale de sincronizare, şi fără a ne opri la simbolism ca la o formulă definitivă, cu atît mai mult cu cît a şi fost depăşită, urmează de la sine că şi evoluţia viitoare se va desfăşura tot în cadrele interpenetraţiei curentelor literare" (p. 200).

S. Lovinescu subliniază cu energie ideea incomunicabilităţii noastre cu valorile epocilor anterioare şi mai ales a celor clasice. În volumul al şaselea din *Istoria literaturii române contemporane*, intitulat, sugestiv sub acest aspect, *Mutaţia valorilor estetice*, se spune, între altele: „*Major-*

comună tuturor literaturilor în procesul lor de maturizare, de la subiect la obiect sau de la lirism la *adevărata literatură epică*“ (s. *p. g.*) (*Op. cit.*, p. 5). Presimțind acuzația de a se fi contrazis față de cele susținute în volumul anterior *(Evoluția poeziei lirice)*, criticul se explică: „Judecînd numai după aparențe, ar putea să pară ciudat și chiar contradictor faptul

*e longinquo reverentia*, negreșit; dar respectul e una, și nimeni nu refuză respectul oricărei formule de tranziție din lanțul neîntrerupt al progresului estetic, și alta e actualizarea principală a unor formule moarte devenite primejdioase...“ (p. 132). Despre prestigiul clasicilor: „...prestigiul rămîne încă viu, nu și profund, în toate stratele societății, la oamenii culți ca și la cei inculți; el este cu atît mai tenace cu cît, prin moștenire, a trecut în părțile irațională ale conștiinței noastre, a lucrurilor admise fără nevoia de a fi și dovedite. Toată lumea admiră pe Homer, deși puțini l-au și citit, și mai puțini l-au înțeles și, după cum am mai spus, *nimeni* (s.L.) nu-l poate simți altfel decît pe calea intelectuală, după o prealabilă atmosferizare în epocă și ca un moment istoric al ei.“ (p. 122.) Despre consensul veacurilor: „În multe cazuri, consensul este, în realitate, numai o iluzie de perspectivă, deoarece operele literare trec prin variații dictate de impregnări culturale și de gust; dacă, totuși, se face cu timpul o unanimitate, ea nu înglobează decît un număr foarte restrîns de personalități «hors série».“ „Tonul îl dau cîțiva critici, care prin autoritatea lor impun o părere și determină cu timpul prestigii definitive.“ (p. 127.) „Odată fixate, formulele literare se inseriază în istoria literară, și, variate întrucîtva la început, se tipizează cu vremea, pentru a lua expresia dogmatică a manualului școlar dictat de programele analitice.“ (p. 128.) „Școala devine astfel termenul ultim, apoteoza dar totodată și crematoriul capodoperelor trecutului, ce printr-însa se formulează, se clasifică, se mențin în amintirea pur formală a generațiilor succesive; ea e coloana vertebrală, pe care se articulează întreaga osatură a unui trecut mort — funcție socială felurit apreciată.“ (p. 129.) „...și, oricît și-ar trage prezentul tăria din trecut, ceea ce ne interesează în primul rînd e acest prezent, singurul, pe care-l putem înțelege și trăi.“ (p. 130.)

că, pe cînd în evoluția poeziei lirice am stabilit un proces de subiectivizare, în evoluția poeziei epice recunoaștem un proces invers, de obiectivare". Deci, dacă romantismul a reprezentat în lirică „o revoluție, o descătușare a individualității" (*Op. cit.*, p. 10), iar, mai tîrziu, simbolismul „a adîncit lirismul", „prin exprimarea, pe cale mai mult de sugestie, a inefabilului, a fondului muzical al sufletului omenesc" și constituie, deci, „o etapă firească în dezvoltarea poeziei lirice" (*Op. cit.*, p. 11), în schimb, evoluția firească a prozei trebuie să fie inversă, iar semnul valoric, inversat.

În primul rînd, observăm o ambiguitate a romantismului, o dualitate funcțională; pozitiv în lirică, el e declarat negativ în epică. Inamicul principal, sămănătorismul, e identificat ca un romantism: „cătușele romantismului sămănătorist" (*Op. cit.*, p. 12). Romantismul, arată criticul, „nu trebuie judecat ca un principiu absolut, ci privit după natura specială a acțiunii sale" (*Op. cit.*, p. 11). Este foarte adevărat că romantismul, ca atare, nu a putut crea romanul, ci numai proza poetică; dar, pe de altă parte, nu e mai puțin adevărat că romanul modern a țîșnit din fuziunea specifică a celor două mari curente literare. Pe de altă parte, nici un critic informat nu ar mai putea afirma azi că evoluția romanului constă numai în trecerea de la subiect la obiect și în desliricizarea epicului. Observația, valabilă pentru evoluția prozei din a doua jumătate a veacului al XIX-lea, a fost însă infirmată de dezvoltarea romanului universal în secolul nostru. Tot ce se mai poate susține azi este că în roman există o dublă mișcare, un schimb neîncetat între subiect și obiect, între în afară și înăuntru, între epic și liric. Ideile lui Lovinescu, avansate în lirism, nu erau sincronice, ci conservatoare în proză. Pe de altă parte, marele critic, susținător al analizei psihologice.

Scanned with OKEN Scanner

își amputa propria sa preferință fiindcă, dacă romanul psihologic reprezintă obiectivarea subiectivului, el este și o subiectivare a obiectivului, deci o ambiguitate, un fenomen dublu, din care Lovinescu reținea doar una dintre laturi, respingînd-o pe cealaltă în spirit zolist. Atitudinea este explicabilă atît prin faptul că în 1928 prestigiul realismului-critic mai dăinuia, cît și prin aceea că, în literatura română, forța sa creativă nu se epuizase încă. Rămîne însă nesincronitatea părerii lui Lovinescu.

E de subliniat altceva : tradiționalismul românesc nu este un clasicism degenerat, ci un romantism degenerat, fapt de importanță. E de mirare doar că Lovinescu pune pe același plan, „sub raportul ideologic", sămănătorismul cu „tradiționalismul *Daciei literare* din 1840 sau junimismul *Convorbirilor literare* din 1867", adică „manifestări de reacțiune", de „conservatism" (*Op. cit.*, p. 13). În realitate, momentul 1840 este sincron european și revoluționar, de tradiționalism nici nu putea fi vorba, fiindcă tradiționalismul nu înseamnă păstrarea tradițiilor, ci conservarea intactă a formelor după ce conținutul a evoluat, s-a modificat, deci este o atitudine nu numai conservatoare ci și reacționară, non viabilă; apoi, la 1840, pur și simplu, nici nu existau forme de conservat, ci doar de creat. Organicismului de asimilare lentă al junimismului, „sub raport ideologic", junimea literară îi opunea sincronismul european, un clasicism deschis la sensibilități diverse : noul romantism eminescian, folclorismul lui Alecsandri și Creangă, realismul lui Slavici și Zamfirescu etc., dar cu dorința de clarificare și clasificare, de organizare a operei, de limpezire a principiilor de limbă și estetică și cu atenție față de valoarea estetică. Cu limitele și contradicțiile sale deologice, Junimea reprezintă în dezvoltarea literaturii noastre un progres dialectic, de negare (deci nu e tradițio-

Scanned with OKEN Scanner

nalistă) şi de creaţie. E drept că negarea generaţiei anterioare nu poate fi reţinută ca atare azi, dar ea era firească în dialectica dezvoltării estetice, mişcarea înainte realizîndu-se cu nedreptăţi parţiale, rezolvate de posteritate.

Aşadar, atît mişcarea de la 1840, cît şi aceea de la 1867, reprezintă etape de progres în dialectica literaturii române, prima prin inspiraţie, creaţie şi imitaţie, cealaltă prin ordonare, selecţie şi creaţie. Mişcării de generos avînt şi de expansiune lirică i-a răspuns, firesc, o atitudine critică, de consolidare estetică. Deşi fiecare dintre ele cu excese, în sensul respectiv, atît 1840 cît şi 1867 reprezintă momente de progres. De altfel, în altă parte, Lovinescu recunoaşte caracterul de necesitate al junimismului: „Junimismul reprezintă, deci, o replică necesară în ritmul evoluţiei noastre“ şi „...exaltării paşoptiste era firesc să-i răspundă, în chip ritmic, după un pătrar de veac, criticismul junimist“ (*Istoria civilizaţiei române moderne*, II, *Forţele reacţionare*, p. 128). Dar peste cîteva pagini (*Idem*, p. 130), se reia acuzaţia de reacţionarism: „În faţa revoluţiei liberale, Junimismul s-a ridicat ca singura forţă organizată a reacţiunii“. Că junimismul s-a opus liberalismului este sigur, dar, pe de o parte, nu e atît de sigur că la 1867 acesta reprezenta în mod hotărît „revoluţia“; pe de alta, junimismul politic este tocmai trăsătura de unire dintre conservatorism şi liberalism; apoi, cum nu se poate susţine că liberalii au avut o estetică, nu se pot trage semnele identităţii între atitudinea politică (mai mult de conjunctură, decît de clasă) a grupului de intelectuali de la Junimea şi opiniile lor estetice. Că între clasicism şi conservatism există afinitate am afirmat înainte, numai că, spuneam, clasicismul românesc nu a fost o forţă reacţionară. De asemeni, sub aspect estetic, Lovinescu înţelege prin termenul de reacţionar opoziţia faţă de sincronism; dar ea era afirmată la *Convorbiri literare* mai

mult teoretic, cei mai mulți junimiști fiind sincronici cel puțin cu ideile de tinerețe ale lui Maiorescu. De altfel, Lovinescu se declara — și era — maiorescian, firește, de pe o altă treaptă a spiralei.

Cu totul altfel se prezintă sămănătorismul, reacționar și anacronic; lupta eroică și consecventă împotriva acestui romantism degenerat îi acordă marelui critic un însemnat rol în asanarea terenului literar. În mișcarea literară românească, sămănătorismul reprezintă prima reacțiune preponderent negativă, „cel mai sîngeros vampirism literar" (Lovinescu), incapabilă de creație. Paseismul și patriarhalitatea, atenția față de „boierimea în descompunere, pe care o cîntă cu pietate" (Lovinescu : *Evoluția prozei literare*, p. 15), idilizarea suferințelor țărănești, șovinismul (D. Micu : *Literatura română la începutul secolului XX)* constituie baza reacționară a unui curent stătut. Esteticește, reducția mentală a personajelor, sentiment, duioșie, ruptura reacționară cu mișcarea literară universală în numele unui concept confuz („sîngele") ce duce direct la fascism — după expresia des reluată a lui Lovinescu : „confuzia eticului și etnicului cu esteticul" —, refugiul într-un provincialism sufocant (acești cetățeni, care vorbeau excesiv despre „neam" și „sînge", erau, de altfel, fie „moldoveni", fie „munteni", fie „ardeleni", niciodată români), ignoranți cu agresivitate.

Ideea națională, firește, există la sămănătoriști, dar opacă la tot ce era în lume, murdărită, la unii, de șovinism; idei sociale, presărate ici, colo, se pot găsi, dar într-un context reacționar, și, apoi, nu există mișcare de extremă dreaptă care să nu fi, din motive demagogice, agitat revendicări sociale. Apoi, că, în tinerețe, cîțiva scriitori buni să fi fost influențați de sămănătorism, se poate, dar tocmai acea parte din ei n-o putem prelua într-o cultură socialistă.

Scanned with OKEN Scanner

Romantismul mititel și atrofiat al acestor „tradiționaliști" nu se bizuia pe nici o tradiție, fiindcă, negînd-o pe aceea de la 1867, nu se reîntorceau nici spre acea romantic-revoluționară și patriotică de la 1840. Fără trecut, respins de viitor, urînd prezentul, sămănătorismul s-a sufocat, a murit penibil, de inaniție, părăsit de toți scriitorii de valoare. Dar din faptul incontestabil că primul nostru academism a fost romantic (nu clasic) decurge, cu necesitate, că romantismul este impur? Noul romantism, prin Bacovia, Arghezi și Blaga, dădea lirismului românesc un nou sincronism de înaltă valoare. De ce era detestabil — pentru Lovinescu — în proză? Simplă idiosincrasie asociativă. Smiorcăiala sămănătoristă („duioșia"!) poate fi confundată cu lirismul? E drept că romanul, de la Balzac la Zola, de la *Ciocoii vechi...* la *Ion*, urmase o cură de anti-lirism, o evoluție de la subiect la obiect, dar, cu Dostoievski și Proust, romanul reprezentativ al secolului XX avea să urmeze o altă traiectorie. Prins într-o luptă nobilă și dreaptă cu sămănătorismul înlăcrimat și tembel, Lovinescu, obsedat de acest obiectiv imediat, proza lirică degenerată, nu mai are o vedere clară, sincronică, opune prozei moderne marile modele ale romanului din secolul trecut.

Mi se pare necesar, pentru a înțelege raportul lirismului cu proza, să discut părerile lui Lovinescu despre Sadoveanu. În *Evoluția „prozei literare"*, Sadoveanu este integrat pripit „sămănătorismului moldovean", cel mai detestat de critic. La întrebarea: „sămănătorism sau poporanism"? Lovinescu răspundea răspicat în favorarea primului termen, deși Sadoveanu trecuse numai pe la revista obositului Vlahuță și colabora temeinic la *Viața românească*. Lovinescu reținea faptul că prozatorul nu evoluează: „...cu preferințe sporadice pentru felurite subiecte, expresia talentului scriitorului a rămas într-o identitate impunătoare pentru zilele noastre". (*Op. cit.*, p. 28.)

Scanned with OKEN Scanner

De aceea, „nu putem totuși conchide la o evoluție de la romantism la realism întrucît (...) în definitiv, luate din fantezia populară sau din realitate, (subiectele, *p.g.*) se încadrează într-o formulă unică, pe care am putea-o de pe acum numi *materialism liric* (s.L.)“ (p. 29). Descărcările pasionale, violența lor nu sînt de condamnat în sine, ci atitudinea autorului față de ele este cenzurată, nu etic, ci estetic : „nu crimele lui Macbeth interesează esteticește, ci unghiul spiritual sub care sînt văzute, procesul psihologic ce le precedă și le urmează, drama sufletească fără de care crima n-ar avea decît valoarea faptului divers“ (*Op. cit.*, p. 30). Nu numai „beția și bătaia“, dar și amorul e acuzat estetic : „Concepută ca o forță fatală sau numai ca o forță normală într-un joc mai variat de sentimente, iubirea e privită numai în *sensualismul* (s.L.) ei și e zugrăvită numai în aspectul ei fizic“ (p. 32). „Circuitul pasional e scurt, și din insuficiența preparației psihologice ne explicăm abundența acelor posesiuni brutale, provocate de o întîlnire, fără alte explicații și pregătiri.“ (p. 33.) Evident, între timp, Lovinescu retușează multe afirmații, iar în *Istoria literaturii române contemporane*, din 1937, se observă o mutație a părerii generale. Dar, de am citat textul din 1928, nu e pentru a discuta părerile lui Eugen Lovinescu despre Sadoveanu (pentru evoluția lor, a se vedea competenta monografie *Eugen Lovinescu* de Ileana Vrancea, p. 248—253), ci, prin ele, cîteva criterii. De altfel, pe atunci, Eugen Lovinescu nici nu greșea prea mult, Mihail Sadoveanu era un mare scriitor mediocru : cărțile sale de geniu apar începînd din 1930 [1].

[1] Totuși, pînă în 1928, Sadoveanu publicase cărți de mare frumusețe romantică : *Venea o moară pe Siret*, 1925 ; *Dumbrava minunată*, 1926 ; *Hanul Ancuței*, 1928 ; *Demonul tinereței*, 1928. Dar spre a fi gustat lirismul amar și suav al acestor cărți era nevoie să se fi citit *Baltagul*, *Zodia Cancerului*, *Ostrovul lupilor*, *Creanga de aur* etc. Notele distinctive ale personalității superioare a lui Sadoveanu nu răsunaseră încă puternic.

Scanned with OKEN Scanner

De lăsăm la o parte anume cauze ce ar fi putut spori opacitatea lui Lovinescu față de literatura lui Sadoveanu (faptul că scriitorul colabora intens la o revistă adversă, fiind elogiat de critici inamici — N. Iorga, G. Ibrăileanu — ce încercaseră a-l încadra, fiecare, în curentul „său"; faptul că scriitorul nu-și manifestase pînă atunci cele mai mari calități ale sale), reținem că literatura sadoveniană este judecată — inadecvat — prin criteriile realismului critic, respinsă din principiu ca lirică. Lovinescu făcea confuzie între lirism și postromantismul sămănătorist; într-un fel, avea dreptate, proza fusese invadată de mlaștina duioșiei, redusă psihologic și spiritual la mișcări reflexe, instinctuale, degradată în sentimentalism minor, plîngăcios, iar criticul își propusese să asaneze proza, să o ridice la marile conflicte, la marile probleme. Nu a știut să-l disjungă pe Sadoveanu din contextul pe care-l combătea — nu avea toate datele, asociația era prea strînsă în mintea cititorilor —; fapt este însă și că atitudinea sa în proză este clasicistă, antiromantică. În definitiv, părerile oricărui critic conțin o contradicție: între formația și atitudinea sa generală și mediul concret literar în care activează. Nu e suficient, totdeauna, pentru un critic — profesie într-un fel pasivă — să elaboreze o atitudine estetică, mai e necesar și ca mari creații să o confirme practic, să ilustreze ideile expuse teoretic. Cum aceasta nu se întîmplă decît în cazul criticii de susținere, în care un critic apără teoretic producțiile unui grup literar din care face parte, de vrea să emită judecăți mai largi, asupra întregii literaturi naționale, e necesară însă o anume acomodare teoretică (de exemplu, atitudinea de prețuire, mai mult intelectuală, decît de gust, a lui Eminescu de către Maiorescu, sau acceptarea, tot de către Maiorescu, a poeziei lui Goga sau a prozei tînărului Sadoveanu).

Scanned with OKEN Scanner

Iată ce spune Eugen Lovinescu despre Sadoveanu (în 1928): „Recunoașterea valorii poetice a operei povestitorului nu înseamnă recunoașterea unei superiorități, ci, dimpotrivă, numai clasificarea ei într-un gen cu alte legi interioare" (*Op. cit.*, p. 38). Adică, „opera scriitorului moldovean se exclude din domeniul creației epice pentru a se fixa în domeniul creației lirice" *(Idem)*. Lui Sadoveanu îi este opus Rebreanu, considerat superior fiindcă are „meritul de a reda lumea reală, în chipul cel mai obiectiv cu putință — punct ultim de evoluție a literaturii epice..." *(Idem)*. Apoi, hotărît: „Cum sensul evoluției literaturii epice este în direcția obiectivării, materialismul liric nu poate fi decît un punct de plecare și nicidecum unul de ajungere, așa că, deși îi recunoaștem scriitorului superioritatea poetică (...) nu-i recunoaștem, totuși, și un primat estetic. Merit esențial al scriitorului, privit în categoria epică, lirismul constituie, dimpotrivă, o inferioritate." (*Op. cit.*, p. 39.)

Dacă evoluția literaturii (și societății) românești au confirmat justețea luptei marelui critic împotriva sămănătorismului (germenele a ceea ce avea să devină șovinism, (întîmplarea (?!) a vrut ca, în pofida categoricei exclusiuni lovinesciene, Sadoveanu să devină cel mai mare prozator român; iar evoluția prozei universale să nu urmeze, prin operele sale caracteristice, drumul hotărît de liderul *Sburătorului* în ceea ce privește epicizarea; ea l-a confirmat însă, într-o largă măsură, prin dezvoltarea analizei psihologice. De e de tras o concluzie, de aici, aceea nu poate fi decît că nu e bine, pentru un critic, să pornească de la „legi" inexistente, ci de la realitatea operei de artă. Stabilirea și discutarea categoriilor estetice constituie, fără doar și poate, acțiuni utile, ca și descoperirea

unor legi în cadrul unei structuri date; clasic și romantic; tragic și comic; epic, liric, psihologic pot fi coordonate utile dezvoltării mișcării de idei — fără de care nici nu se poate face decît literatură ternă —, necesare judecării de situare; ele nu sînt însă criterii de valoare. Aceasta provine din faptul că normele unei entități organice pot fi valabile numai în cadrul unui circuit organic, nu și în afara lui. Normele frumosului clasic sînt inaplicabile liricii romantice sau simboliste, fără sens în poezia modernă de orice fel. Cine, pornind de la romanul realist critic, caută să-i aplice regulile fie prozei sadoveniene, fie mateine, fie celei analitice, fie romanului joycean sau kafkian, greșește fără greș, chiar cînd e un mare critic. Normele sînt aplicabile în cadrul unei structuri estetice, numai; dar și atunci, nu marilor scriitori revoluționari în estetică, stricători de legități, dar și creatori de legi noi. O asemenea diversitate poate fi însă temperată prin reducerea inteligentă la cele două mari tipuri — clasic și romantic — care, mereu depășindu-se, combătîndu-se, completîndu-se și, în secret, comunicînd, nu constituie mai puțin coordonatele mișcării literare, mișcare dialectică prin excelență, cu teze, antiteze și sinteze, cu respingeri vehemente și reveniri, care sînt continuări înnoite.

Admițînd determinarea formativă și istoricitatea conceptelor, implicit, marxiștii acceptă și istoricitatea conceptului de frumos. Opera e determinată de epocă prin biografie, nu numai la nivelul ideilor sociale și politice, de clasă — deci al conținutului —, dar și la acela al ideilor estetice, la ceea ce se numește, stîngaci, minorizant și disjunctiv, „formă", adică expresie. (Desigur, determinarea nu se reduce numai la imitație, ci include și aspecte de reacție, dar istorice și ele.) Fără

Scanned with OKEN Scanner

a fi fost marxist, deși neignorînd materialismul istoric și dialectic, pornind însă de la o temeinică și vastă cultură, asimilată cu inteligență și sensibilitate rare, Eugen Lovinescu ajunge la concluzii asemănătoare aproximativ în elaborarea teoriei sincronismului, expusă cu atîtea argumente stringente, încît e inutil să mai revin [1]. Dacă mutația valorilor e o realitate incontestabilă oricărui cititor cît de cît informat, se pune atunci o întrebare, extrem de gravă — oare valorile sînt perisabile, cu totul, și numai reconstituirea lor arheologică e posibilă; numai un mohorît respect retrospectiv, fără putința comunicării? —, la care Lovinescu răspunde hotărît negativ [2]. Problema, deosebit de însemnată, merită atenție. Nu e oare

[1] „Oricum ar fi judecate valorilor sub raport critic — și nu trebuie să uităm masa de prejudecăți și de sugestii ce intră în determinarea valorilor trecutului, aureolate de nimbul vechimii și consacrării —, scriitorii moderni sînt, principial, mult mai reali, mai vii, numai prin faptul consonanței sensibilității lor cu sensibilitatea noastră." (*Mutația valorilor estetice*, p. 115.)

[2] „...să revenim la obiectul demonstrării incapacității noastre de a gusta pe calea sensibilității literatura greacă" (p. 80). „În sentimentul profund al unei iremediabile prăpăstii estetice între noi și trecut, peste care nu putem arunca decît punți intelectuale, nu numai de conștiințe istorice necesare, ușor de căpătat, dar de raportare continuă la sensul civilizației (...) pentru a obține la urmă numai o cunoaștere rațională, dar nu și sensibilă." (p. 80.) „Lumea homerică rămîne, de fapt, o lume cu totul străină, pe care o putem înțelege raportîndu-ne la epocă, la oameni, dar nu și simți." (p. 81.) „Privită din punctul de vedere al sensibilității și nu al valorilor teoretice, se poate chiar afirma că nu există decît literatură modernă; oricîtă ipocrizie s-ar pune în afirmația contrariului, literatura veche nu constituie, în realitate, decît un obiect de studiu, de care, fără a o simți și a ne identifica cu (sic!) ea, ne apropiem pe cale intelectuală, pentru a recunoaște într-însa vestigiile unei civilizații dispărute, ale unei sensibilități risipite..." (*Mutația valorilor estetice*, p. 116.)

Scanned with OKEN Scanner

de găsit o soluție în chiar planul sincronismului? Este lectura celor vechi un ipocrit act pios? Un snobism clasicist?

Sincronismul, sugerat de Gabriel Tarde [1], e un fapt prea evident pentru a nu mai fi rediscutat, și o cultură ce se închide în sine degenerează și moare (sămănătorismul); numai că s-a observat cum ideile sînt selectate de structuri, permeabile sau impermeabile după gradul de dezvoltare culturală, stadiul evoluției sociale, raportul de forțe dintre clasele în luptă etc., apoi, chiar prin încorporarea lor într-o nouă structură, ideile adoptate suferă o mutație. Firește, există o primă etapă de imitație și adaptare, dar după aceea, ideea nouă e modificată mult. Romantismul românesc (în afară de unele forme de imitație fidelă) se deosebește de cel francez prin faptul că nu este anti-clasic, și de cel german prin aceea că nu neagă realitatea, ci cată a o schimba în sens revoluționar (singurul romantic transcendent din secolul XIX, Eminescu, oferă, ca și alt transcendent senzorial, Sadoveanu, o imagine socială care, fiind în trecut, nu e mai puțin dinamică în conștiința politică a vremii). Există simboliști imitativi; dar Bacovia este extrem de original.

Apoi, curentele de idei au o circulație mai complicată, schimbul nu se face numai între o civilizație superioară cultural sau politic (sau... militar) și alta inferioară, ci și altfel. Arta negrilor oprimați, filozofia Indiei colonizate acționează puternic asupra Europei și Americii de Nord; trecutul nu e numai îngropat, ci și redescoperit, dovadă Renașterea, romantismul însuși. Mișcarea dinspre viitor spre trecut are loc în cadrul aceleiași țări: romanticii francezi îl descoperă pe Ronsard, suprarealiștii pe Lautréamont, modernii pe Maurice

[1] Vezi Ileana Vrancea, *Eugen Lovinescu*, p. 56—57.

Scanned with OKEN Scanner

Sceve; Eminescu, apoi Sadoveanu, îi descoperă pe cronicari, G. Călinescu citește în spirit modern literatura noastră veche, pe prepașoptiști, pe pașoptiști chiar, și-i restituie estetic circuitului de valori. Dispariția e un fenomen adevărat și permanent în artă — nici nu s-ar putea altfel —, dar nu e absolut ci selectiv; adesea, mereu, scriitori ce păreau uitați definitiv revin în circuitul interesului estetic, atrași tocmai de modificarea sensibilității artistice.

De altfel, în repetate rînduri, pornind de la Croce [1], Lovinescu a subliniat că principiul sincronismului nu postulează superioritatea estetică : „...mutația valorilor nu implică în sine o calificație, ci numai o variație" (*Mutația valorilor estetice*, p. 63). Aceasta, fiindcă între „formulele estetice", între marile formații de artă există o prăpastie. Dar peste această prăpastie Lovinescu stabilește totuși o punte, de natură intelectuală, nu afectivă : „...dacă mutațiile (...) sînt mutații de conținut, mutațiile suferite de fiecare operă în parte în cursul veacurilor sînt de natură funcțională : conținutul lui *Don Quijote* a rămas același, dar felul interpretării lui a evoluat cu timpul. Intrînd în jocul acestor mutații estetice, fiecare operă mare a omenirii se încarcă de sensuri, pe care, fără să le fi avut poate, i le acordă generațiile succesive." (*Mutația valorilor estetice*, p. 62.) Iată deci o poartă lăsată întredeschisă, pe care mă grăbesc să intru. Noi, marxiștii,

[1] Benedetto Croce în *Esthétique*, 1904, p. 132 : „Nici Shakespeare nu e un progres față de Dante, nici Goethe față de Shakespeare; ci, cel mult Dante față de autorii de viziuni din evul mediu, Shakespeare față de dramaturgii din perioada elisabetană și Goethe cu *Werther* și primul *Faust* față de autorii din *Sturm und Drang*. Chiar arta popoarelor sălbatice nu e inferioară, ca artă, artei popoarelor civilizate."

Scanned with OKEN Scanner

susținem că există o evoluție continuă a conștiinței, determinată de modificarea structurii sociale, evoluție a conștiinței ce implică și schimbarea sensibilității estetice. Numai că această modificare (a conștiinței, deși implică mutații)[1] nu este absolută. Dacă operele trecutului îndepărtat ne apar în parte opace, ele nu ne sînt ininteligibile.

[1] Thibaudet avea dreptate să scrie, în *Reflecții despre literatură*: „O generație socială e creată prin acumularea și mișcarea milioanelor de mici fapte, din acele milioane de accidente care sînt milioanele de generații familiale, și drama interioară a oricărei generații familiale se reduce la un element destul de simplu, care este divergența necesară între învățămintele extrase din experiența altuia sau din experiența socială și învățămintele extrase din experiența individuală, trăită".

Scanned with OKEN Scanner

# SUMARUL


*Destinul interior* 5

*Sensul clasicismului* 63

*De la o noapte la alta* 187

*Păreri literare*

De amicitia 217

Un poporanist proustian ? 222

Pasiunea analizei 228

Prietenii de taină 233

Întîlnire postumă 241

Polivalența necesară 247

Cealaltă față a lunii 252

Păreri literare 258

*Însemnări despre roman* 277


Scanned with OKEN Scanner